
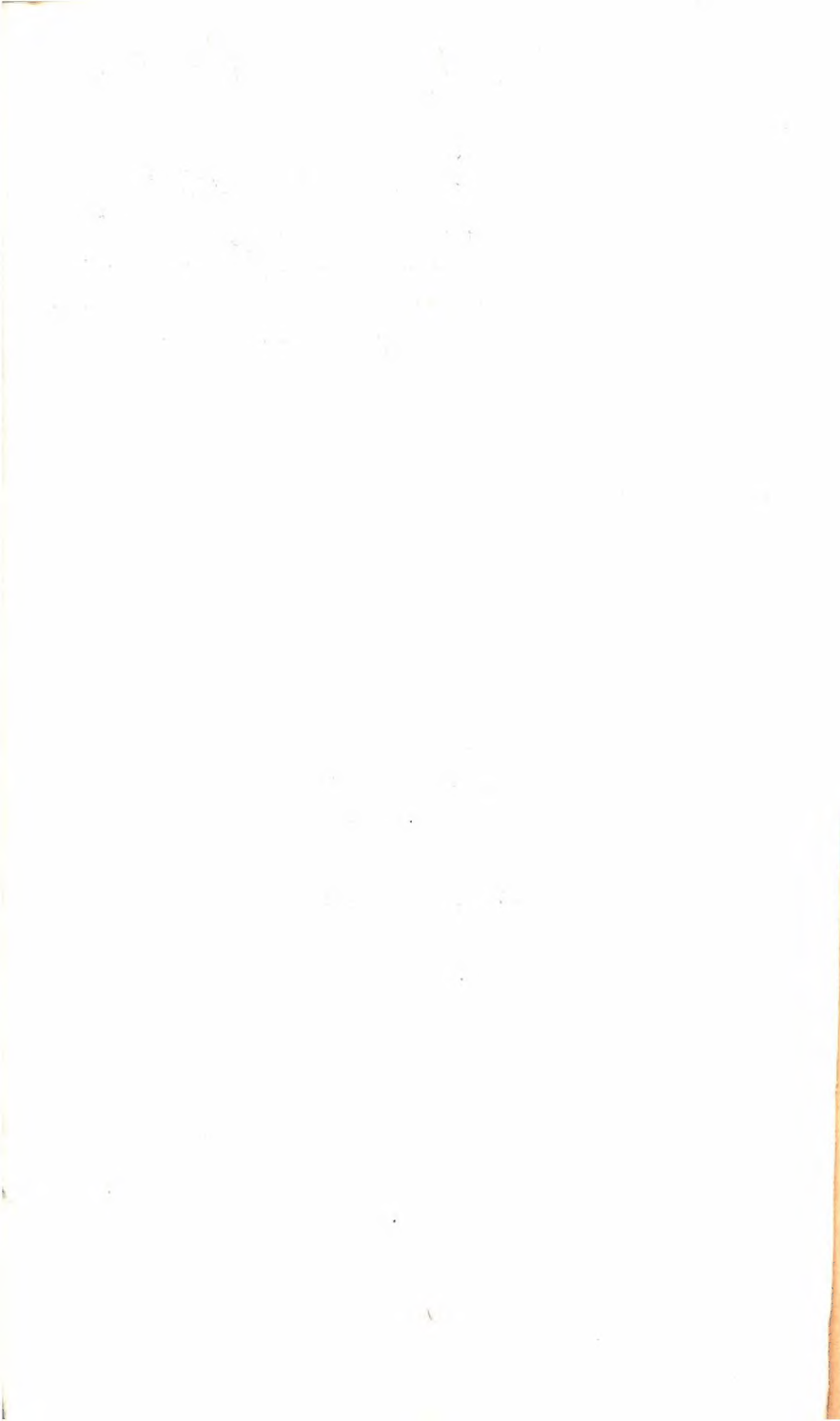


И.С.КУЛИКОВА

ФИЛОСОФИЯ
И ИСКУССТВО
МОДЕРНИЗМА



СОЦИАЛЬНЫЙ
ПРОГРЕСС
И
БУРЖУАЗНАЯ
ФИЛОСОФИЯ



И.С.КУЛИКОВА

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

Издательство политической литературы

Москва • 1974

Куликова И. С.

К90 **Философия и искусство модернизма.**
М., Политиздат, 1974.

160 с. с ил. (Соц. прогресс и буржуазная философия).

Книга доктора философских наук, старшего научного сотрудника Института философии АН СССР И. С. Куликовой посвящена критическому анализу идейных основ и социальной сущности современного западного искусства. Рассматривая эволюцию модернизма (от фовизма до поп-арта и «кибернетического искусства»), автор показывает закономерность смыкания элитарных его направлений с так называемым «массовым искусством», подчеркивает, что философской основой такого смыкания служат субъективно-идеалистические концепции. Книга иллюстрирована репродукциями картин и скульптур художников-модернистов.

К **10506—159**
079(02)—74 **176—74**

7И

© ПОЛИТИЗДАТ, 1974 г.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство является неотъемлемой частью жизни людей. Быстрый научно-технический прогресс открыл доселе невиданные возможности распространения культуры. С ростом средств массовой коммуникации увеличивается поток информации, включающий самые различные ее аспекты, и в том числе эстетический аспект. Радио, кино, телевидение оказывают сильнейшее воздействие на человеческую личность, формируя человека в соответствии с социальными, идеологическими, этическими и эстетическими идеалами общества.

Сила воздействия искусства на человека определяется еще и тем, что произведения искусства воспринимаются не только сознанием, они оказывают также большое эмоциональное воздействие на человеческую личность, пробуждая эстетическую потребность, которая нуждается в систематическом удовлетворении. Характер художественной культуры, предлагаемой людям для удовлетворения их эстетических потребностей, зависит прежде всего от социально-политического строя общества. Им определяется не только идейное содержание и форма художественных произведений, но и направленность воспитания художников, а следовательно, и судьбы самого искусства данной общественной формации.

Искусство как форма общественного сознания тесно связано с идеологией. Но поскольку идейный строй произведения искусства выражается, как правило, не непосредственно, а опосредованно, специфически присущим искусству художественным языком, то

идейный смысл произведения искусства не всегда раскрывается сразу. А между тем даже самое на первый взгляд бессодержательное (безыдейное) произведение, будь то музыкальный «шлягер» буржуазного массового искусства или полотно абстракциониста, несет определенную идейную нагрузку, воздействуя на человека, направляя его сознание и волю.

Искусство как форма общественного сознания и эстетика, выражающая и определяющая его идейную направленность, активно участвуют в развернувшейся в современном мире острой идеологической борьбе.

Социалистическое искусство, марксистско-ленинская эстетика, имеющие научные диалектико-материалистические философские основы, утверждают передовые гуманистические социально-эстетические идеалы. Наше искусство и эстетика помогают познавать жизнь, активно воздействовать на нее; будучи ориентированы на поднятие общего культурного уровня людей, они являются действенным средством формирования всесторонне развитой личности — человека коммунистической формации.

Современная буржуазная эстетика объективно выполняет противоположные задачи: буржуазное искусство отвлекает художников и зрителей от актуальных вопросов жизни, навязывает выгодные буржуазии идеалы и вкусы, сеет пессимизм и неверие в силы человека. Противопоставляя личность обществу, буржуазное искусство способствует изоляции человека от социальных проблем, от вопросов и задач борьбы за лучшее будущее.

Раскрыть реакционную идейную сущность многочисленных направлений современного буржуазного искусства дает возможность последовательный марксистский эстетический анализ содержания и формы художественных произведений и принципов творчества буржуазных деятелей искусства.

* * *

Современное искусство Запада, порожденное эпохой империализма, известно под названием модернизма. Работы модернистов заметно отличаются от произведений искусства, ранее созданных челове-

ством: содержание и смысл творений художников-модернистов, как правило, непонятны зрителям, модернистское искусство мало коммуникативно.

Искусство модернизма не создавалось какой-либо определенной, единой группой художников: его направления возникали в разные годы, в разных странах, в рядах модернистов оказывались художники, писатели, поэты, подчас не знавшие друг друга и не связанные между собой общими стремлениями и идеалами.

Многочисленные модернистские направления не были связаны и с национальными традициями искусства тех стран, в которых они появлялись: так, кубизм, возникший во Франции, не имел ничего общего с французской национальной культурой; итальянский футуризм ничего не воспринял от великих традиций итальянского искусства; дадаисты, обосновавшиеся в Швейцарии, не смогли привлечь на свою сторону швейцарских художников, и пребывание дадаистов в Швейцарии не оставило следа в ее национальном искусстве.

Порвав с национальными традициями, искусство модернизма не приобрело и интернационального характера, поскольку оно не несло в себе общечеловеческих идеалов. С самого своего возникновения и по сей день искусство модернизма носит космополитический характер.

Разбросанные по разным странам, разделенные десятилетиями, модернистские течения связаны между собой одним: их объединяет антиреалистический творческий метод. Это, в свою очередь, определяет общность в решении эстетических проблем в различных направлениях модернизма (трактовка соотношения искусства и действительности, формы и содержания, проблемы коммуникативности и др.).

Общность эстетических позиций различных направлений искусства модернизма настолько очевидна, что объединение их в специфический тип искусства представляется вполне закономерным. Может вызвать сомнение только основательность термина, который обозначает этот тип искусства. Само слово «модерн» на ряде европейских языков означает «современный». Однако современным было в свое время

каждое искусство, кроме того, современным в наши дни является и реалистическое искусство, в частности искусство социалистического реализма. Этимологическая неточность термина «модернизм» может дать простор для тенденциозного его толкования, в результате чего реализм, и в особенности социалистический реализм, оказываются терминологически за рамками «современного» искусства.

Очевидно, оперируя понятием «модернизм», целесообразнее иметь в виду не этимологическое, а смысловое значение этого слова. В основных европейских языках кроме термина «модерн» для более точного обозначения соответствия чего-либо духу времени употребляется слово «современный» (в английском языке — *contemporary*, во французском — *contemporain*, в немецком — *zeitgemäß*). В лингвистическом отношении «модерн» связывается с идеей нового, нетрадиционного, отличного от прежнего (отсюда и понятие «модернизмов» в языке). И с этой точки зрения использовать термин «модернизм» для обозначения совокупности новых направлений в буржуазном искусстве вполне допустимо: модернистское искусство более, чем какие бы то ни было другие явления в искусстве прошлого и настоящего, порывает с традициями и претендует на тотальное новаторство.

Введение такого термина облегчает анализ искусства, порожденного эпохой империализма, позволяет выявить черты, отличающие его от декадентского искусства конца XIX — начала XX в., которое хотя и заключало в себе элементы формализма, но все же не было лишено осмысленного содержания и не утратило еще коммуникативности.

Используя термин «модернизм» в марксистском анализе современного буржуазного искусства, следует избегать расширения объема понятия и не обозначать им современное искусство в целом; «модернизм» — это локальное определение совокупности направлений современного искусства, основанных на методе формализма.

Появление в начале века на выставках непонятных произведений искусства было неожиданностью для зрителей и вызвало в среде любителей искусства острую реакцию, преимущественно возмущения.

«...Новое искусство встречает массу, настроенную против него враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно непопулярно по самому существу своему; более того — оно антипопулярно... Привыкшая во всем брать верх, масса чувствует себя оскорбленной в своих «человеческих чувствах» новым искусством... Повсюду, где появляются юные музы, масса оказывает им сопротивление»¹, — писал о первых выставках модернизма испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет.

Однако сам факт создания художниками в различных странах и независимо друг от друга алогичных, искажающих действительность произведений свидетельствует о неслучайности этого явления, о наличии идейных и социальных предпосылок, которые вливали к жизни искусство модернизма.

Теоретические, общеполитические предпосылки модернизма появились еще в XIX в., задолго до их воплощения в художественной практике. К первой половине XIX в. относятся работы А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), М. Штирнера («Единственный и его собственность»), С. Кьеркегора («Или — или»), которые прямо или косвенно оказали влияние на формирование буржуазного искусства XX в.

Крайний пессимизм этих (и подобных им) философов в оценке человеческого разума и прогресса, их предельный субъективизм не соответствовали настроению умов первой половины XIX в.: слишком многие еще верили в возможность прогрессивного развития буржуазного общества, надеялись на реализацию в рамках этого общества гуманистических идеалов.

Однако по мере углубления кризиса буржуазного общества во второй половине XIX в. эти настроения стали меняться, в результате чего резко повысился спрос на идеалистическую философскую литературу. Именно в этот период переиздаются и переводятся на европейские языки работы А. Шопенгауэра, идеи которого были использованы и развиты в трудах буржуазных философов следующего поколения, прежде

¹ *José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte. Obras Completas, t. III. Madrid, 1950, p. 354.*

всего Ф. Ницше и А. Бергсона. Немного позже — в первой четверти XX в. — были изданы на немецком языке работы С. Кьеркегора, ставшие одним из идейных источников философии экзистенциализма¹. Философский арсенал идеологов буржуазии пополнился трудами Э. Гартмана («Философия бессознательного»), О. Шпенглера («Закат Европы»), Б. Кроче, а главное, учением З. Фрейда, которое существенно повлияло на судьбы буржуазного искусства XX в.

Обострившаяся во второй половине XIX в. борьба философского идеализма и материализма нашла свое отражение и в области теории и практики искусства. Атмосфера напряжения и противоборства в искусстве выразилась прежде всего в появлении групп художников новых направлений, которые активно противопоставляли себя существующему искусству. Однако эти направления, претендовавшие на новаторство, не ставили еще под сомнение и тем более не пытались отрицать веками сложившиеся традиции художественного творчества. В большей или меньшей мере художники этих направлений сохраняли в своем творчестве принцип отражения искусством действительности, принцип коммуникативности. Часто далекое от актуальных социальных проблем, их стремление к новаторству было направлено, скорее, против ортодоксального, так называемого академического, искусства, чем против устоявшихся законов художественного творчества.

Творческие приемы, применявшиеся художниками для создания «неакадемических» произведений, были весьма разнообразны и варьировались от критического реализма (служившего действенным средством обличения пороков буржуазного общества) до формалистических приемов, которыми художник пытался выразить свой индивидуальный протест обществу прогрессирующего отчуждения.

Со вступлением буржуазного общества в эпоху империализма классовая борьба и как ее выражение борьба двух полярных направлений в философии достигли высокого напряжения. Революционная практика подтверждала научную обоснованность марк-

¹ См. А. Егоров. О реакционной сущности современной буржуазной эстетики. М., 1961, стр. 108—132.

сизма-ленинизма. Пролетариат вышел на мировую арену как организованная политическая сила. Заколебались устои капитализма. Русская революция 1905 г. вызвала активизацию классовой борьбы в других странах. Революционные процессы обострили противоречия во всех сферах буржуазного общества, включая и культуру. Усилился процесс идеологического размежевания и среди художников. Именно в этот период начали более четко обозначаться дальнейшие пути искусства, и это осознавали сами деятели искусства и литературы — свидетели или участники грозных социальных событий начала XX в. «Нас разделил не только 1917 год, но даже 1905, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни»¹, — писал Александр Блок в письме к Зинаиде Гиппиус.

Именно к этому периоду относится становление двух противоположных типов искусства: социалистического реализма, основанного на пролетарской идеологии, и модернизма, опирающегося на идеалистические философские теории XIX и XX вв.

* * *

Завершая в «Материализме и эмпириокритицизме» критику современных ему проявлений философского идеализма, В. И. Ленин отметил, что гениальность Маркса и Энгельса состоит в упорном, почти полувековом развитии материализма, в применении его при решении новых вопросов, еще не рассмотренных с материалистических позиций; они, отмечает В. И. Ленин, «показывали, как надо проводить тот же материализм в области общественных наук, беспощадно отменяя, как сор, вздор, напыщенную претенциозную галиматью, бесчисленные попытки «открыть» «новую» линию в философии, изобрести «новое» направление и т. д.»². Последовательное применение марксистской методологии в анализе философских основ модернистского искусства позволяет вскрыть его идейную направленность и социальную сущность. Особенно эффективна марксистская методология при исследовании социологических проблем искусства, когда речь идет о закономерностях разви-

¹ А. Блок. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., 1955, стр. 729.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 357.

тия художественной культуры, о необходимости определить действительность, перспективность того или иного эстетического явления.

Высокую научную ценность марксистского анализа художественных явлений, особенно в их историко-социальном аспекте, признают теперь даже буржуазные ученые. Так, «патриарх» современных эстетиков США Томас Манро писал в статье, специально посвященной рассмотрению роли марксистской теории в решении проблем социально-экономического детерминизма и диалектике процессов и истории художественной культуры: «Идеи Маркса и Энгельса так широко распространились в социальных науках... что никто в этой области не может отрицать всеобщей обязанности им»¹. Не меньшее значение, признает Т. Манро, имеет учение Маркса и Энгельса для научного познания социальных основ художественной культуры в ее историческом развитии: «Они были первыми, четко установившими и развившими общую концепцию воздействия экономики на развитие культуры. Факт этого воздействия, оказываемого в большей или меньшей степени, признается теперь учеными по социологии и всеобщей истории. Преодолевая культурную отсталость и сильное сопротивление, эти идеи теперь медленно проникают в башню из слоновой кости, в которой укрылась история и эстетика Запада»².

Но, признавая чисто научную глубину марксистских идей, Т. Манро пытается нейтрализовать революционную направленность марксизма и в особенности ленинизма, которая представляет очевидную опасность для современных буржуазных теоретиков культуры. С этой целью он противопоставляет Ленину Марксу, стремясь изыскать «различие между взглядами Маркса и его главных последователей в этой области»³.

Сделав вынужденную уступку, — признав убедительность марксистского анализа применительно к

¹ *Th. Munro. The Marxist Theory of Art History. Socio-economic Determinism and Dialectical Process.* — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1960, № 4, p. 430.

² *Ibid.*, p. 431.

³ *Ibid.*, p. 432.

социальным проблемам прошлого,—Манро решительно выступает против марксистско-ленинского классового подхода к явлениям современного искусства. Он обвиняет марксистов в «сверхупрощении» истории, в «переоценке классовой борьбы как фактора воздействия на искусство»¹. Он выражает свое неприятие советской теории и практики искусства, распространяет на область художественной культуры широко пропагандируемые на Западе концепции «затухания» классовой борьбы и конвергенции в сфере идеологии. Последовательный марксистский анализ социальных проблем художественной культуры Т. Манро объявляет догматизмом и в противовес настойчиво пропагандирует плюрализм в идеологии. Таким образом, Т. Манро остается, по существу, на своих идеалистических философских позициях, а «обращение» к «модному» сейчас на Западе марксизму служит для него средством «подновления» его ранных, теряющих популярность идей.

Приступая к научному осмыслению комплексных и сложных явлений современной художественной культуры, необходимо вскрыть не только социально-экономические причины их появления; должны быть выявлены философские предпосылки формирования современного буржуазного искусства, идеологическая направленность его течений.

Испытав воздействие философского идеализма, различные направления модернистского искусства в процессе своей эволюции в XX в. не меняли идейной сути, менялась только расстановка акцентов в пользу той или иной формы, стороны, черты идеализма. Так, в 20-е годы увлечение Шопенгауэром, Бергсоном и Ницше сменилось усиленным интересом к Кьеркегору, идеи которого были «обновлены» К. Ясперсом и М. Хайдеггером и получили с активной помощью А. Камю, Ж.-П. Сартра и других буржуазных теоретиков широчайшее хождение в буржуазном мире под названием «экзистенциализм». Разного толка неофрейдисты начали всемерно пропагандировать

¹ *Th. Munro. The Marxist Theory of Art History. Socio-economic Determinism and Dialectical Process.*— «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1960, № 4, p. 445.

модернизированные идеи австрийского психиатра, оперируя ими для интерпретации истории, культуры и т. д. Доктрина средневекового схоласта Фомы Аквинского послужила Ж. Маритену и Э. Жильсону материалом для создания «современной» системы эстетических ценностей, которая вызвала интерес буржуазных деятелей культуры в связи с распространением на Западе неотомизма.

Естественно, что философские идеалистические учения и эстетические системы, составляющие теоретическую основу современного буржуазного искусства, воплощались в различных его направлениях не непосредственно, а опосредованно. Причем в одном направлении нередко присутствуют элементы различных философских учений: так, например, в искусстве абсурда наряду с экзистенциалистскими воззрениями, составляющими философскую основу этого направления, мы обнаруживаем элементы интуитивизма Бергсона и психоанализа Фрейда.

Не ставя себе задачей выявление и систематизацию всех идей и теорий, которые были восприняты и использованы практиками того или иного направления в искусстве модернизма, мы считаем целесообразным соотносить каждое из рассматриваемых направлений с соответствующими идеалистическими философскими учениями.

Некоторые из современных идеалистических эстетических теорий не нашли прямого воплощения в искусстве, но тем не менее они все же выполняют определенную идеологическую функцию, составляя тот идейный кордон, который отгораживает деятелей искусства от путей прогрессивного реалистического творчества.

Выявление философских основ модернизма позволяет судить об идейной направленности того или иного течения этого искусства, о выполняемой им социальной роли независимо, а часто и вопреки личным побуждениям отдельных его участников. Но следует отметить: практика свидетельствует, что деятели искусства и писатели, не разделявшие полностью идейные позиции своего направления и выходящие своим творчеством за его рамки, как правило, с ним порывают.

Начавшиеся с живописи и литературы, модернистские новации проникли во все виды искусства. Не ставя себе задачей воссоздание систематической истории искусства модернизма, мы ограничимся критическим анализом узловых эстетических положений основных его направлений, избирая при этом тот вид искусства и те произведения, в которых позиции и принципы рассматриваемого направления выявились особенно полно.

Анализ художественной практики модернизма будет вестись на материале конкретных произведений искусства, созданных теми или иными художниками, деятелями кино или театра в период их участия в данном направлении, что, конечно, заведомо лишает нас возможности проследживать весь творческий путь авторов произведений и выносить общие оценки всего творчества этих деятелей искусства.

Материалом для эстетического анализа явлений искусства модернизма служит, наряду с собственно произведениями искусства и их репродукциями, обширная литература по этим вопросам. Интересны высказывания и самих представителей модернистских направлений. Однако очевидно, что этот материал приобретает научную ценность только при его сопоставлении с социальным и философским контекстом.

Буржуазная литература, посвященная искусству модернизма, огромна. Группируется она большей частью по направлениям, иногда по видам искусства отдельных направлений. Как правило, авторы не дают объективной картины, отражающей сущность рассматриваемого направления. Документы и ссылки подбираются тенденциозно: приводятся в основном хвалебные отзывы, а суть критических оценок замалчивается. Но главным пороком этих работ является их антинаучный подход к явлениям модернизма, тенденция интерпретировать их с позиций идеалистической философии.

Буржуазная литература по искусству модернизма по своему характеру довольно четко подразделяется на три периода: 1) ранние труды, большей частью описательного характера, авторы которых пророчат новому искусству быстрое и плодотворное развитие;

2) книги середины 30—60-х годов, опирающиеся на уже ставшую канонической практику модернистского искусства. Их авторы, не рискуя утверждать перспективность развития модернистского искусства, пропагандируют абсолютное новаторство модернизма, порывающего со всеми традициями; 3) работы последнего десятилетия, которые рассматривают преимущественно ранние направления модернистского искусства и только бегло освещают практику последних лет, лишенную поступательного развития, а по ряду позиций откровенно вернувшуюся к ранним «находкам» модернистов. Характерным для этих работ является изменение теоретических посылок. Не имея возможности доказать перспективность модернизма и в то же время не желая признать его эстетическую бесплодность, авторы трудов последнего периода настойчиво стремятся отыскать традиции, на основе которых якобы зародилось и выросло искусство модернизма. Корни модернизма, в частности, отыскивают в искусстве XVIII в. Идея тотального новаторства модернизма, которая защищалась в период 30-х годов, слишком часто стала наводить на мысль об аномалии модернизма, о несоответствии крайних его проявлений самому понятию искусства. Поэтому в последний период буржуазные эстетики пытаются утвердить закономерность модернистского разложения искусства, представить его, за счет искаженной трактовки явлений художественной культуры прошлого, частью непрерывающейся линии художественного развития.

За время своего более чем полувекового существования искусство модернизма заняло господствующее положение в буржуазной художественной культуре, оказывало и оказывает существенное влияние на формирование взглядов, вкусов и идейных позиций людей в капиталистических странах. О характере этого воздействия, о роли и месте искусства модернизма в буржуазной культуре, о его социальной направленности и пойдет речь в настоящей книге.

Империалистическая буржуазия стремится взять под свой контроль технику и культуру. Она манипулирует личностью, ее духовным миром, формирует человека как придаток капиталистического производства. Необходимость духовного порабощения человека стала для идеологов империализма особенно острой в связи с подъемом рабочего движения в начале XX в., с распространением марксистских идей. В поисках альтернативы растущей популярности марксизма идеологи буржуазии обратились к обветшалым доктринам идеализма.

«В цивилизованной и передовой Европе,— писал в этот период В. И. Ленин,— с ее блестящей развитой техникой, с ее богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство»¹.

На рубеже XIX и XX вв. многие почти уже забытые философские идеалистические учения были пущены в обиход наряду с различными философскими «неотеориями», развивавшими те или иные стороны идеалистических систем прошлого.

Извлеченные на свет доктрины не составляли, конечно, стройных научных теорий, не заключали в себе новых основополагающих идей, они были не-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 166.

последовательны, эклектичны. Тем не менее произведения философов-идеалистов начала и середины XIX в. издавались и переиздавались, переводились на разные языки. На них учились и воспитывались молодые философы эпохи империализма, заимствуя из них идеи для своих теорий, которые более полно отвечали интересам монополистической буржуазии. На основе этих же работ формировалось мировоззрение деятелей различных областей буржуазной науки и культуры, в частности теоретиков и практиков буржуазного искусства начала XX в.

Пропаганда идеализма середины XIX в. велась настолько усиленно, что вызывала удивление и недоумение даже у буржуазных специалистов по философии. Так, популяризатор и толкователь учения А. Шопенгауэра в России князь Д. Цертелев писал в своей книге «Эстетика Шопенгауэра», изданной в 1890 г.: «22 февраля 1788 года в Данциге родился Артур Шопенгауэр. Прошло сто лет и ученье его, после долгого замалчивания со стороны официальных представителей философии, получает в наши дни все более широкое распространение. Едва ли этим поздним успехом Шопенгауэр обязан внутренней цельности системы, неразрывной связи всех ее частей или полной новизне основного принципа. Метафизические принципы Шопенгауэра нельзя признать ни особенно новыми, ни вполне доказанными»¹.

Причина посмертной популярности учения Шопенгауэра кроется, безусловно, не в научной ценности его теории, а в ее созвучии идейным интересам буржуазии. Созданная до появления и распространения марксизма, теория идеалиста Шопенгауэра была направлена против материализма. Понятно, что в новых исторических условиях она по всем своим позициям объективно противостояла и марксизму.

В антиматериалистических идеях Шопенгауэра нашли исходные позиции для создания своих систем буржуазные философы и эстетики эпохи империализма.

Не считая целесообразным пересказывать доктрину Шопенгауэра, мы ограничимся схематическим

¹ Д. Цертелев. Эстетика Шопенгауэра. СПб., 1888, стр. 3.

выделением тех моментов его учения, которые имеют прямое отношение к теме нашей книги.

1. Строго говоря, Шопенгауэр выступал против материализма в такой же степени, как и против субъективизма. Сам принцип философствования, который исходит из объекта (материализм) или из субъекта (субъективный идеализм), казался ему методологически ложным. Первичным фактом сознания, с его точки зрения, является представление, в котором субъект и объект встречаются.

2. Познание формы объекта может осуществляться либо как отвлеченное (рефлексивное познание), либо как интуитивное. Рефлексивное познание относительно и в конечном счете базируется на интуиции. Поэтому интуитивное познание для Шопенгауэра — высший тип познавательной деятельности.

3. Анализируя границы рефлексивного познания, Шопенгауэр критикует науку, стремящуюся создать картину мира с помощью понятий, категорий. Подобные усилия, с его точки зрения, бессмысленны в силу антиномичности разума, о которой писал еще Кант. Поэтому реально наука выступает как орудие той или иной воли, а не как инструмент познания бытия. Интеллект познает не вещи как таковые, а только их отношения, от которых зависит реализация практических интересов воли.

4. Ввиду «корыстного» характера науки функции адекватного познания мира Шопенгауэр отдает созерцанию, которое специфично для художественного видения реальности, основанного на интуиции, и которое отрешено от каких-либо отношений вне собственной сущности. Созерцающий субъект воспринимает идею как целое, не расчлененное в пространстве и времени.

5. Преимущества художника перед ученым Шопенгауэр видит и в том, что деятельность первого, в отличие от второго, бессознательна, иррациональна и не скована рефлексией по поводу собственных принципов и оснований.

Таким образом, искусство для Шопенгауэра выступает как преодоление рациональности и синоним подлинного отношения к миру: только художник может выразить в своем произведении сущность идеи,

только удавшееся художественное произведение ответит на вопрос, что такое жизнь. Естественно, что подобная позиция весьма импонировала буржуазным деятелям искусства, и имя Шопенгауэра в их среде стало популярным: ведь философия Шопенгауэра позволяла художнику считать себя существом высшим, мессией, призванным раскрыть перед людьми недоступные им явления метафизического порядка.

По коротким минутам эстетического наслаждения, которое на миг освобождает нас от злого напора стремлений воли и успокаивает нас, мы можем догадываться о блаженстве в жизни художника, воля которого успокоена не на мгновение, как у зрителя, стоящего перед его произведением, а навсегда, утверждает Шопенгауэр, противопоставляя прекрасное жизни и эстетическое наслаждение — активности человека. «В то время как художник заставляет нас смотреть на вещи его глазами, мы вместе с ним проникаемся отраженным ощущением и чувством глубокого душевного покоя и совершенного безмолвия воли...»¹

Представление об эстетическом наслаждении как о пассивном созерцании, уводящем от волнующих проблем действительности, связано у Шопенгауэра с отрицанием осмысленного содержания в искусстве: «Понятие для искусства всегда бесплодно и может управлять только техникой его. Сфера понятия — наука»².

Шопенгауэр не допускает участия ума в процессе художественного творчества даже на самом высоком уровне его проявления: «Умный, поскольку и покуда он умен, не может быть гениальным, а гений, поскольку и покуда он гениален, не может быть умным»³. Умом, утверждает философ, можно постичь только явления действительности, но не это нужно художникам: «Действительность редко их может удовлетворить, потому что она не наполняет их сознания»⁴.

¹ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. I, кн. 3. М., 1900, стр. 225.

² А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. I, кн. 1. М., 1900, стр. 60.

³ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. I, кн. 3, стр. 196.

⁴ Там же, стр. 192.

Истинный художник, по теории Шопенгауэра, «стремится в каждой вещи постигнуть ее идею, а не отношение к другим вещам»¹. Он оказывается не только вне пространства, но и вне времени — его искусство «задерживает колесо времени, отношения исчезают перед ним, только существенное, идея — вот его объект»².

Так Шопенгауэр формулирует теоретические положения, составившие позднее основу антиреалистического художественного метода, основанного на отказе от принципа отражения художником действительности: «Художник, который познал идею, а не действительность, в своем творчестве воспроизводит только чистую идею...»³

Другой идеей, которая была заимствована модернистами у Шопенгауэра, была его мысль о необходимости нивелировки личности художника. Чтобы познать идею, художник, по теории Шопенгауэра, должен отрешиться от своей индивидуальности и превратиться в «чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»⁴.

Шопенгауэр не раскрывает методов и приемов художественного творчества, вытекающих из его философских и эстетических установок. Говоря о конкретных произведениях и видах искусства, он принимает их такими, какие они есть, но в своем анализе обращает основное внимание на форму, пренебрегая смысловым содержанием или отрицая его.

Между теорией Шопенгауэра и состоянием современного ему искусства был очевидный разрыв. Деятели искусства, современники А. Шопенгауэра, не ощущали потребности в ломке традиций. Искусство первой половины XIX в. не порывало с действительностью: художники не отказывались от осмысления и воплощения в своих произведениях острых современных проблем. В буржуазном обществе еще только назревали противоречия, принявшие к концу XIX — началу XX вв. острейшие формы.

¹ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. I, кн. 3, стр. 194.

² Там же, стр. 191.

³ Там же, стр. 201.

⁴ Там же, стр. 185.

К началу XX в. социальные противоречия затронули и деятелей искусства, в том числе тех, кто не был расположен к активному вмешательству в жизненные конфликты. Особенно остро эти процессы ощущались в Париже — общепризнанном центре европейской художественной культуры.

Передовые деятели французской культуры принимали и поддерживали революционную борьбу пролетариата. «Победа пролетариата неизбежна, — уже в 1900 г. заявил Анатоль Франс. — Она неизбежна уже потому, что самый ход вещей и условия жизни диктуют и готовят ее. Она будет логична, разумна, полна гармонии. Она уже вырисовывается над миром с непреложной ясностью геометрического построения»¹. В поддержку пролетариата выступали прогрессивные писатели многих стран — Р. Роллан, Жюль Ренар, Т. Драйзер, Джек Лондон, Б. Шоу и др.

Передовые художники настойчиво искали новые, более совершенные и современные формы воплощения и раскрытия средствами искусства образа человека и окружающего его мира. Храня и развивая вековые традиции искусства, художники-гуманисты XX в. в понимании гражданского долга художника следовали заветам страстного защитника отверженных — Виктора Гюго, который писал о художнике: «Пусть у него будут крылья, чтобы улетать в бесконечность, но пусть будут и ноги, чтобы ходить по земле; и после того как все видели его летающим, пусть все увидят, что он умеет ходить. Выйдя из человека, он должен вернуться в него. Те, кто видел его архангелом, должны вновь обрести в нем брата. Пусть звезды, сияющие в его глазах, источают слезы, и пусть эти слезы будут человеческими слезами... Покажи мне твою ногу, о гений, и посмотрим, пристала ли к твоей пяте пыль земли, как она пристала к моей. Если у тебя нет этой пыли, если ты никогда не ступал по моей тропе, ты меня не знаешь и я не знаю тебя. Уходи прочь. Ты думаешь, что ты ангел, а ты всего лишь птица»².

¹ А. Франс. Рассказы. Публицистика. М. — Л., 1950, стр. 149.

² В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 14. М., 1956, стр. 331—

Русская революция 1905—1907 гг. всколыхнула умы и сердца народов. Забастовки немецких рабочих в Руре и Баварии, рост пролетарского движения в крупнейшем промышленном центре США Чикаго, выступления французских ткачей, массовые забастовки итальянских, австрийских, венгерских, чехословацких трудящихся потрясли основы буржуазного строя, казавшиеся незыблемыми.

Характеризуя этот период, В. И. Ленин писал: «В романских странах — Италия, особенно Франция — обострение классовой борьбы проявляется в особенно бурных, резких, частью прямо революционных взрывах, когда затаенная ненависть пролетариата к его угнетателям вырывается с внезапной силой, и «мирная» обстановка парламентской борьбы сменяется сценами настоящей гражданской войны»¹.

В обстановке острых социальных конфликтов происходило неизбежное размежевание людей в соответствии с их мировоззрением и политическими убеждениями. В первом десятилетии XX в. произошло очевидное расслоение и в среде художественной интеллигенции.

Часть писателей и деятелей искусства стала на защиту прав народа, активно включилась в борьбу с его угнетателями. Но далеко не всем представителям художественной интеллигенции оказалось по пути с пролетариатом. Многих буржуазных писателей и художников испугала растущая сила рабочего класса, и они теснее сомкнулись с буржуазной верхушкой, став на позиции апологии буржуазного мира. В своих произведениях они пытались представить его единственным спасением человечества и культуры от «опасности» со стороны революционного пролетариата, звали к активной борьбе за интересы буржуазии. «Роль безразличного живописца невозможна для ума, способного мыслить, для сердца, способного чувствовать, когда речь идет об этих ужасных внутренних войнах, от которых зависит, как кажется по временам, все будущее отечества и цивилизации», — писал идеолог империализма Поль Бурже в предисловии к своей пьесе «Баррикады». Его идейный со-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 17, стр. 181.

ратник писатель и публицист Ш. Моррас в одной из своих программных публикаций, «Будущее интеллигенции» (1905 г.), призывал французских деятелей культуры искать поддержку в католицизме и монархии, объединиться «ради спасения общественного порядка, ради продолжения и спасения цивилизации, которая находится под угрозой», ради «поддержки сил контрреволюции»¹.

Представители литературы империалистической реакции с точностью кривого зеркала воспроизводили в своих произведениях важнейшие события и явления окружающей жизни, выдавали желаемое буржуазией за действительно существующее, стремились внушить своим читателям идеи, необходимые буржуазии для укрепления ее власти. Так, Пьер Лоти воспевал колониальную политику империализма, превозносил «высшую» белую расу, пытался доказать необходимость и неизбежность подчинения для «низших» рас. Появился даже особый жанр литературы — «колониальный роман» (Клод Фаррер, Р. Киплинг), романтизировавший образ «белого завоевателя».

Типичным примером проповеди идеологии империализма является пьеса П. Бурже «Баррикады». В ней есть элементы критики буржуазии, автор критикует капиталистов за мягкость и бесхарактерность. Положительными героями пьесы выступают рабочие-штрейкбрехеры. Автор призывает активизировать борьбу с забастовочным движением, вплоть до применения контрреволюционного насилия. Не лишенный литературного дара и политического чутья, П. Бурже сумел уловить и поставить в своей пьесе коренные для сохранения буржуазного общества вопросы. Буржуазно-апологетическая по своей направленности, пьеса Бурже демонстрировала некоторые новые методы и приемы буржуазной пропаганды на новом этапе развития капитализма. Присутствовавший на представлении «Баррикад» в Париже В. И. Ленин написал по поводу этого спектакля: «Реакционно, но интересно»².

¹ «История французской литературы», т. III. М., 1959, стр. 450.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 55, стр. 304.

Часть художественной интеллигенции испытывала под влиянием надвигавшихся грозных социальных событий ощущение растерянности. Это были преимущественно художники и писатели, вышедшие из среды мелкой буржуазии. Они были далеки от марксистских идей и испытывали по отношению к пролетариату сильное недоверие. Но они не питали симпатий и к господствующей крупной буржуазии. Не связанные с прогрессивными силами своей страны, своего народа, они теряли перспективы развития общества. Окружающая действительность представлялась им мрачной, враждебной и лишенной смысла.

Эти молодые художники, не нашедшие своих идеалов, были настроены остро бунтарски. Не принимая буржуазной действительности, они не знали, как с ней бороться, а главное, к чему стремиться в борьбе, к чему приложить свои силы. Поэтому для них искусство служило паллиативом социальной активности. «То, что я смог бы вызвать в обществе, только бросив бомбу,— что привело бы меня на эшафот,— я попытался реализовать в искусстве, в живописи, употребляя чистые краски, выходящие из тюбика. Я удовлетворял таким образом свое стремление разрушать, не подчиняться, наконец, создавать ощутимый мир, живой и освобожденный»¹,— писал молодой французский художник-бунтарь Морис Вламинк, получивший известность в качестве одного из инициаторов направления фовизма.

Положение молодых художников-бунтарей, обособившихся в Париже, усугублялось еще и тем, что во Франции начала XX в. не было сплоченного лагеря последовательных революционеров-марксистов, а во французском социалистическом движении господствовал оппортунизм. Это затрудняло распространение марксистских идей, особенно в не связанной с пролетариатом мелкобуржуазной среде, к которой принадлежало большинство молодых деятелей искусства. Зато в их распоряжении были широко издававшиеся и популяризовавшиеся труды буржуазных философов-идеалистов, метафизиков и

¹ Цит. по кн.: J.-E. Muller. *Le fauvisme*. Paris, 1956, p. 31.

интуитивистов, которые сулили художникам освобождение от «скучных» проблем действительности, открывали перед ними легкие пути самоутверждения «по наитию», обещали им лавры новаторов и пророков.

Именно по этому пути и устремились молодые, горячие, но политически не сформировавшиеся и неустойчивые художники. Они направили свои бунтарские настроения не против капитализма, даже не против буржуазного подавления человеческой личности, а против традиций и норм искусства, его закономерностей, его идейной насыщенности. Свой бунт в области форм искусства они выдавали за революционную деятельность. Разрушая основы искусства, они были уверены, что подрывают основы буржуазной культуры и действительности. Ломая традиционные принципы художественного творчества, они верили, что являются первооткрывателями и создателями новых ценностей искусства. «В отношении живописи, я сознаю, реализм кончился. Сейчас живопись только начинается»¹, — писал в 1901 г. французский художник, будущий фовист Андре Дерэн.

Характерно, что молодые художники направили свой бунтарский пыл не против буржуазного ортодоксального академического искусства, а против импрессионизма. Их не удовлетворяло пассивное воспроизведение окружающего мира в полотнах импрессионистов. Они жаждали активности, но направили ее не на раскрытие сущности явлений действительности, а на решительный отказ от действительности как основного, определяющего объекта искусства.

В соответствии с отречением от прежних эстетических идеалов изменился и творческий метод этих художников: они отказались от основанного на отражении действительности реалистического метода и стали разрабатывать свой, формалистический, метод. Первые шаги в создании этого метода сделали молодые французские художники-фовисты.

¹ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. Paris, 1955, p. 27.

В Париже, в Осеннем салоне 1905 г., были выставлены картины группы художников-колористов, поразивших зрителей резкостью и смелостью сочетания цветов. Душой группы был молодой Анри Матисс. Первенство в создании нового направления оспаривал у него приехавший с Юга Франции Морис Вламинк. Участниками выставки были друг Вламинка Андре Дерэн, Альбер Марке, Эмиль Фриз, Рауль Дюфи и др. Художники нового направления не выпускали манифестов, у них не было даже общих исходных позиций, осознанного отношения к проблемам прогресса искусства, традиций и новаторства. М. Вламинк гордился тем, что «нога его не ступала в Лувр», и утверждал, что «постоянное посещение музеев приводит к вырождению личности, подобно тому как постоянное общение со священником приводит к потере веры»¹. А. Дерэн, уже к 18 годам тщательно изучивший все шедевры мирового искусства, напротив, утверждал, что от отсутствия культуры ничего нельзя выиграть. Молодых художников объединяли не общие взгляды и идеалы, а скептическое отношение буквально ко всему: «к анархии, к социализму, к филантропии»², т. е. ко всем существовавшим формам социальной активности. Они стремились к новому и искали новое, но не в природе, не в обществе, не в людях, а в области отвлеченного формотворчества. «О том, что такое моя живопись, я думаю слишком много и слишком хорошо. Я ее слишком вижу. Я вижу свою форму. Моя форма меня убивает. Я стараюсь остановить свою волю между двумя известными формами. Тогда происходит полный провал»³, — писал в 1903 г. А. Дерэн в письме к М. Вламинку.

Результаты исканий этой группы художников были представлены на суд зрителей и критиков в 1905 г. И тех, и других поразила в выставленных картинах прежде всего «оркестровка» красок. Это была «оркестровка» по принципам диссонанса. Моло-

¹ Цит. по кн.: J.-E. Muller. Le fauvisme, p. 25.

² A. Derain. Lettres à Vlaminck, p. 26.

³ Ibid., p. 116.

дых художников не удовлетворяла интенсификация тонов: они нарочито противопоставляли и сталкивали цвета, они, по их собственному выражению, манипулировали цветами как капсулями с динамитом. Картины потрясали. Критики образно выразили впечатление всех пришедших в Салон: им как будто был брошен в лицо горшок с краской. Не понимая ни смысла, ни назначения картин, художников окрестили «бессвязными», «беспозвоночными». Их картины как бы рычали и выли, и за ними прочно утвердилось название «фовисты» (от французского *fauve* — дикий, хищник). Следующая выставка картин фовистов в 1906 г. в Салоне независимых была образно названа критикой «Клетка хищных».

Фовисты не ставили себе целью отражать в своих произведениях действительность. Окружающий мир служил для них только толчком, поводом для выражения средствами света и цвета эмоций, беспредметно-противоречивых чувств. Э. Фриз так определяет задачи фовистов: «Дать эквивалент солнечного света техническими средствами оркестровки цветов — путем страстного воплощения (исходной точкой которого является эмоция, возникшая от соприкосновения с природой), при котором истинность и теории объединяются в страстности поисков и энтузиазма»¹. Фовисты не порывали с природой, но целью художественного творчества они признавали не воплощение в произведениях осмысленных художником явлений и предметов действительности, а фиксацию неосознанных эмоций. В этом они видели своего рода подвиг живописца. «Чтобы слушаться своих инстинктов, нужно обладать большей смелостью, чем героически пасть на поле битвы»², — утверждал М. Вламинк.

Превращение цветового заполнения полотна в самоцель неизбежно приводило художников к тому, что в их творчестве форма довлела над содержанием, обедняя его. Это отмечает даже буржуазная критика при анализе конкретных произведений художников-фовистов. Так, французский искусствовед Ж.-Э. Мюллер пишет о принципах творчества А. Де-

¹ Цит. по кн.: J.-E. Muller. *Le fauvisme*, p. 45.

² Ibid., p. 25.

рэна: «Он красит розовым тропинки парка, зеленым — улицы, желтым — небо и поток, синим — парапет и столбы моста, красным — тротуар и листья деревьев. Но, отметим это, приемы, которым он следует — не символического порядка, а порядка чистой картинности. У него нет других целей, кроме экзальтации краски, создания картин, в которых она бы господствовала, в которых она бы торжествовала с гордостью и почти с дерзостью. Он распространяет различные тона на довольно большие зоны, границы которых часто кривые, а иногда подчеркиваются кру́гом. Он добавляет к ним несколько быстрых акцентов, точных, привлекательных, которые напоминают гуляющих, животных, кареты»¹. Так практически художник уходит от осмысленного отражения действительности и становится на путь декоративной живописи, рассчитанной преимущественно на эмоциональное воздействие на зрителей формой и цветом.

С изменением метода, с отходом от реализма соответственно меняются и приемы работы художников. Лишенные опоры в действительности, они ищут смысл своих творений в интуитивном самовыражении. Причем этот путь выступает для них как качественно иной по сравнению с напряженным трудом, «работой» традиционного художника. «Я никогда не работал, — заявляет М. Вламинк. — Я писал. Я пытался предоставить возможность проявить природенному дару все, что он может дать. Я хотел, чтобы меня познали целиком, с моими качествами и недостатками»².

Так в буржуазное искусство XX в. было введено понятие самовыражения художника, которое отчетливо противопоставлялось реалистическому художественному методу. «Художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону внутренних субъективных пейзажей»³.

Фовисты первыми начали говорить о второстепенном значении образности, об отходе от принципа

¹ J.-E. Muller. Le fauvisme, p. 38.

² Ibid., p. 30.

³ José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte. Obras Completas, t. III, p. 376.

отражения действительности; позднее эти идеи нашли практическое воплощение в абстракционизме. Точку зрения на живопись как на возможное средство воздействия исключительно цветом А. Дерэн выразил еще в 1903 г.: «Большим заблуждением всех художников... было стремление отразить минутный эффект природы... и не подумать, что простая цветовая подборка приведет ум в такое же состояние, как виденный пейзаж»¹.

Фовисты настолько отчетливо воплотили в своих произведениях формальные принципы, что буржуазные историки искусства определяют фовизм как явление чисто формалистическое, поддающееся оценке без соотнесения его произведений с действительностью. В «Новом словаре модернистской живописи» художественные принципы фовизма определяются следующим образом: «Эквивалентность света и конструирование пространства средствами красок, заполнение плоского пространства без помощи иллюзорного моделирования и светотени, очищение и упрощение средств, полное соответствие с выразительностью, т. е. эмоциональная суггестивность и декоративность, т. е. внутренняя организация средствами композиции»². Давая это определение, буржуазные эстетики опираются на понимание композиции Матиссом: «Композиция — это искусство аранжировки различных элементов декоративными приемами, которыми располагает живопись для выражения своих чувств»³.

Именно так понимал Матисс свою задачу, создавая необычную картину «Женщина в зеленой шляпе» (1905 г.). Зеленое лицо и плечо, красные волосы, конечно, не могли быть списаны с действительности. Но Матисс не следовал здесь и приемам импрессионистов, применявших лиловый цвет для обозначения частей предметов, находящихся в тени. Зеленый цвет носа женщины переходит в красный цвет щеки, зеленый цвет плеча — в красный цвет шеи, явно независимо от освещенности. У Матисса цель иная,

¹ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*, p. 107.

² «Nouveau dictionnaire de la peinture moderne». Paris, 1963, p. 125.

³ Ibidem.

чисто декоративная: сумма цветовых пятен должна дать определенную цветовую гамму, рассчитанную на эмоциональное воздействие на зрителей.

Естественно, что для «аранжировки декоративными приемами» художникам-фовистам мешала реалистическая образность, она отвлекала рассудочными сопоставлениями с реальностью внимание зрителей от эмоционального, безотчетного восприятия цветовых сочетаний и контрастов.

Отказавшись от образности, фовисты углубили разрыв между живописью и реальностью своим отказом от объемности. Они отбросили итальянскую перспективу, заменив сначала линейный способ передачи перспективы цветовым: части картины, менее насыщенно заполненные цветом, с большим количеством просветов, создавали впечатление большей отдаленности (этот прием четко выражен в картине А. Матисса «Открытое окно», 1905 г.). Но и эта, создаваемая чисто цветовыми средствами, объемность противоречила их художественным принципам, их стремлению к чистой плоскостной декоративности. Постепенно объемность исчезает из их полотен. В картине Матисса «Красная студия» (1911 г.) перспектива условно обозначена ассиметричным углом пола, без естественного продолжения этого угла по линии стен. Плоскостное решение подчеркивается единством цвета пола, стен, скатерти и мебели, условно выделенными тонкими контурными линиями. Предметы, заполняющие мастерскую, не деформированы, но и не имеют самостоятельного значения, они выполняют в картине роль носителя цвета. Это своеобразно подтверждается расположенной в правом верхнем углу полотна копией известной картины самого Матисса «Роскошь» (1907 г.), в которой цвета полностью изменены в соответствии с декоративными требованиями нового произведения. Все три женские фигуры «ню» даны в красном цвете, точно повторяющем фон новой картины; зелено-желтое небо превращено в ярко-синее, остро контрастирующее с доминирующим красным цветом; зеленый фон реки высветлен и выровнен; занимающему правый верхний угол, теперь светлому, облаку противопоставлена по диагонали дополни-

тельно введенная в картину светлая дорожка, контрастирующая с красным фоном стены (см. рис. 1). В этом искажении собственного произведения Матисс наглядно выразил фовистский принцип отказа от правдивости в изображении действительности в угоду декоративности.

Фовисты считали деформацию одним из необходимых приемов творчества, достигая ее преимущественно нарочитым изменением цвета. Они утверждали, что деформировать — значит нарушать естественность в интересах произведения, это значит подчинять естественные предметы требованиям картины. При этом они разграничивали деформацию и стилизацию, рассматривая стилизацию как усиление черт действительности средствами той же действительности, подчеркивание в предмете качеств, вложенных в него природой, а деформацию — приемом абстрагирования от действительности, средством проявления иррациональности, приписываемой ими художественному творчеству.

Буржуазные критики расценивают производившуюся фовистами деформацию как высшее достижение художественного творчества, как воплощение в искусстве философского идеализма: «Классики, — пишет французский историк искусства Б. Дориваль, — открывали порядок, фовист изобретает порядок... который, с полным презрением в отношении действительного, рассматривает его только как материал, служащий человеку-творцу. В глубине фовизма скрывается кантианство, проникнутое горделивой мыслью Ницше»¹.

Фовизм как направление в искусстве прекратил свое существование в 1908 г. Художники исчерпали сумму формалистических приемов, составивших основу этого направления. Написав свою последнюю фовистскую картину, М. Вламинк заявил: «Игра чистых красок, преувеличенная оркестровка, в которые я бросился очертя голову, меня больше не удовлетворяли. Я страдал от того, что не мог ударить сильнее, что достиг максимума интенсивности, ли-

¹ B. Dorival. Les étapes de la peinture française contemporaine, t. II. Paris, 1965, p. 85.

митированной синим и красным, купленными у торговцев красками»¹.

Склонный к размышлениям А. Дерэн, навсегда расставаясь с фовизмом, признал ошибочность устремлений молодых художников, приносивших действительность в жертву своим творческим поискам: «Ошибочным в наших исходных позициях был некий страх перед подражанием жизни, который заставлял нас воспринимать вещи слишком издалека и ввергал нас в крайности»².

Анри Матисс сохранил в своем дальнейшем творчестве элементы фовизма. Но, как в бытность фовистом, так и позже, его ярким, лучезарным краскам, за редкими исключениями, сопутствовал тонкий рисунок. Порой точная, порой абстрактно-обобщенная образность произведений Матисса, его поразительный, остро передающий динамику рисунок, цветовая насыщенность его красок,— все это придает картинам Матисса большую притягательную силу, способствует их эмоциональному воздействию на зрителей.

Фовисты не противопоставляли свое творчество действительности: их произведения в большей или меньшей степени отражали окружающий мир, были коммуникативны. Свои эксперименты в области цвета фовисты проводили во имя поисков новых выразительных средств, для усиления красочности, эмоционального и эстетического воздействия живописи.

Произведения фовистов не могут быть причислены к искусству модернизма ни по своим художественным качествам, ни по целям и задачам их авторов. Отдельные элементы, которые сближали фовизм с модернизмом, были заимствованы у них участниками позднейших направлений модернизма, догматизированы ими и доведены до крайности — тогда искусство потеряло всякую связь с действительностью и утратило свой коммуникативный характер.

¹ Цит. по кн.: J.-E. Muller. *Le fauvisme*, p. 64.

² J.-E. Muller. *Le fauvisme*, p. 64.

Возраставшая в первом десятилетии XX в. экономическая, политическая и социальная напряженность в Европе сопровождалась интенсивными исканиями в сфере духовной жизни народов, в частности в искусстве. Критический реализм, который достиг расцвета во второй половине XIX в., только частично отвечал новым социальным и идейным запросам; искусство критического реализма не воплощало в себе революционных идеалов, не указывало новых реальных путей прогрессивного преобразования общества.

Реализм вступал в новую, высшую стадию своего развития — созревал метод социалистического реализма, значительно расширявший возможности социального и эстетического воздействия искусства.

В конце первого десятилетия XX в. был также сделан ряд попыток расширить изобразительные средства искусства, в первую очередь живописи и скульптуры, путем чисто формальных экспериментов. Экспериментировавшие в области формы художники не ставили перед собой задач более полного воплощения в своих произведениях прогрессивных социальных и эстетических идеалов, ограничиваясь решением узких, частных задач. Эти частные вопросы — передача средствами живописи и скульптуры объемности, движения, времени, цвета и света — были поставлены и по-своему решены художниками-модернистами путем чистого формотворчества, который подразумевал разрушение единства формы и содержания, что, в свою очередь, в качестве

закономерного итога приводило к отрицанию необходимости осмысленного содержания в художественном произведении.

В результате поисков новых изобразительных средств в искусстве модернизма возникли последовательно три направления — кубизм, футуризм и абстракционизм, которые объединял отказ от принципа отражения действительности в произведении искусства, апология «искусства для искусства».

Хронологически первым модернистским направлением был кубизм. Он возник во Франции: произведения художников-кубистов были впервые представлены на выставке в Париже в 1908 г. Художники и скульпторы-кубисты исходили в своем творчестве из идеи, что все предметы и явления действительного мира, включая человека, могут быть представлены в виде суммы геометрических фигур. Они ставили перед собой задачу воплотить эти геометрические фигуры в своем произведении, избегая передачи внешнего, видимого сходства изображаемого предмета с соответствующими объектами реальности. Располагая эти фигуры, художник-кубист руководствовался исключительно субъективным вкусом. В результате он создавал произведение, не отражающее действительность, но обладающее своим собственным «порядком», вносимым в него художником. Очевидно, что при таком подходе художественное творчество отрывается от объективной реальности и объектом искусства становится само произведение.

Изменяя объект живописи, художники-кубисты шли по пути, намеченному фовистами. Но, если фовисты, рассматривая картину как самостоятельное художественное явление, считали возможным только отступать ради усиления выразительности от точности воспроизведения реального объекта, форсируя, а иногда и изменяя цвет, упрощая формы, нарушая пропорции, то кубисты впервые в истории живописи полностью порвали с логикой и закономерностями реального мира.

Кубисты объявили художника автономным творцом новой, «иной» действительности. Известный французский теоретик искусства модернизма М. Райналь отмечал в своей «Антологии живописи во Фран-

ции с 1906 г. до наших дней» (Париж, 1927), что именно кубисты стали создавать произведения «больше не для подражания природе, не для ее организации, а для создания, в свою очередь, творения, несущего печать человека, истинное произведение архитектуры, т. е. произведение, способное заставить временами поверить в нашу (отнoлогическую.— И. К.) свободу»¹.

Формируя свое направление, кубисты подчеркивали его противоположность всему ранее созданному изобразительному искусству, которое пренебрежительно определялось ими как «подражательное». «Отличает кубизм от прежней живописи, — писал теоретик кубизма французский поэт Г. Аполлинер, — то, что он является искусством не подражательным, а концептуальным, которое стремится подняться до уровня творения... это — чистое искусство»².

Особенно подчеркивается кубистами «аскетизм» их направления, «строгость, доходящая до иррационализма». Этому способствовала цветовая неиндивидуализированность кубистских произведений искусства, их колористическая невыразительность. Палитра кубистов составляется обычно из серой, коричневой, черной, иногда белой краски. Каждый цветовой оттенок, каждая модуляция цвета превращается у кубистов в плоскость (т. е. в элемент формы). Выраженные таким способом плоскости кубисты сочетают резко, не избегая контрастов. Они пытаются этим более четко выразить плоскость, представить ее более «твердой».

Формалистическая узость задачи художника-кубиста, ограниченность художественных средств приводят к снижению художественных возможностей, к стиранию индивидуальности художника. Задачу живописи кубисты сводят к «изображению цветного объема на плоской поверхности»³. К решению этой задачи они подходят абстрактно, без учета материальных закономерностей реального мира. Создаваемые кубистами объекты изобразительного искус-

¹ *M. Raynal. Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours. Paris, 1927, p. 26.*

² *G. Apollinaire. Les peintres cubistes. Paris, 1913, p. 24, 25.*

³ «*Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*», p. 77.

ства приобретают самодовлеющее значение. «Приверженность кубиста объектам такова, — пишет французский историк искусства Б. Дориваль, — что он ищет их внутри себя, независимо от правдоподобия и каких-либо изменений»¹.

Антидиалектическое отношение к действительности определяет статичность кубистского искусства. Скульпторы и художники-кубисты нарочито избегают всяких элементов, передающих жизненную динамику, мрачные грани тяжеловесных геометрических фигур придают произведениям искусства этого направления незыблемость, давящую тяжесть.

Отвергая динамизм, кубисты отрицают само понятие времени, восприятие во времени различных сторон объекта. Многоплановость объекта передается на их полотнах через единовременное изображение его черт. Попытка показать лицо человека как бы видимым одновременно с разных сторон приводит к появлению, например, изображений лица в профиль с двумя глазами и несколькими носами. В искусстве кубизма этот прием вызывает резкое нарушение норм восприятия картины, что делает ее мало коммуникативной.

Прогрессирующий процесс потери коммуникативности в произведениях кубистского искусства прослеживается довольно отчетливо. В ранних полотнах, еще не совсем оторванных от действительности, наблюдаются отдельные моменты деформации, затрудняющие восприятие произведения.

С развитием кубизма исчезают и те немногие «опорные пункты», которые в какой-то степени позволяли воспринять замысел художника, — отдельные детали, отражающие действительность. Замена частей предмета или человеческого тела геометрическими фигурами делает кубистское изображение неузнаваемым, а замысел художника невоспринимаемым зрителями. Такова, например, кубистская скульптура Жака Липшица «Человек с гитарой». Не прочитав подписи под произведением или его репродукцией, невозможно соотнести изображение с каким-либо реальным предметом или явлением.

¹ B. Dorival. Les étapes de la peinture française contemporaine, t. II, p. 205.

Нагромождение геометрических плоскостей не вызывает у зрителя никаких ассоциаций с формами реальности.

Такого рода «обесмысленные» произведения кубизма не поддаются эстетическому анализу, и буржуазные эстетики, как правило, подменяют критическое осмысление произвольным формалистическим толкованием, лишенным всякой основательности. Так, в книге «Мастера искусства модернизма» скульптура Ж. Липшица «Человек с гитарой» описывается следующим образом: «Липшиц в своем «Человеке с гитарой» (см. рис. 3) свел взаимозаменяющиеся и взаимопроникающие плиты и призмы в монументальную конструкцию, которая допускает рассмотрение ее почти под любым углом зрения. Ее прямые линии разнообразятся случайными кривыми; в частности, круглую резонаторную дырку гитары скульптор с исключительным формальным остроумием проделал через все тело музыканта»¹. Подобный «критический» анализ не раскрывает ни художественной ценности, ни смысла произведения. Впрочем, уровень анализа в данном случае «задан» уровнем анализируемого произведения, не обладающего ни художественной ценностью, ни смыслом.

Производимое в картинах и скульптурах искажение реальности кубисты упорно называют не деформацией, а «реформацией» и, создавая разумно не воспринимаемые произведения, претендуют на «тотальное изображение предметов»². Свои притязания на «тотальность» кубисты реализуют чисто формалистическим путем — посредством отказа от изображения самого предмета. Художники-кубисты выработали определенную схему расположения на полотне геометрических фигур, заменяющих части предмета. Следуя такой схеме, художники-кубисты создают однотипные произведения, составляющие определенный период в существовании этого направления. Наиболее характерной для кубизма является схема, созданная и использованная художниками этого направления в 1910—1912 гг. Она отчетливо видна

¹ «Masters of Modern Art». New York, 1954, p. 78.

² B. Dorival. Les étapes de la peinture française contemporaine, t. II, p. 206.

в картине кубиста Хуана Гриза «Гитара и цветы»: «Он пользуется очевидной геометрической схемой рисунка, при помощи которой композиции придается основной порядок путем разделения полотна на четыре части: вертикально, горизонтально и дважды по диагонали»¹. Совершенно аналогично строится картина Жоржа Брака «Девушка с гитарой» (см. рис. 2) и многие другие.

Буржуазные теоретики искусства эволюцию кубизма обычно делят на две стадии: *кубизм аналитический* и *кубизм синтетический*. Некоторые историки искусства модернизма выделяют еще самую раннюю стадию кубизма — «сезанновскую фазу» — период, когда проводимая кубистами деформация еще не полностью лишила это направление образности, когда кубизм окончательно еще не порвал с принципом отражения искусством действительности.

Определение раннего периода существования кубизма как «сезанновского» вызывает самые решительные возражения: ни в одной из стадий своего существования кубизм не был непосредственно связан с Сезанном — ни с его эстетическими воззрениями, ни с практикой его искусства. Кубизм противоположен творчеству Сезанна по своему художественному методу.

Объектом искусства Сезанна является окружающий материальный мир. Кубисты же пользовались методом формализма, объекты их искусства — само произведение. Сезанн посвятил жизнь задаче «развития искусства в контакте с природой»². Кубисты оторвали свое искусство от природы, пойдя по пути абстрактного формотворчества и деформации реальности. Сезанн предостерегал художников от опасности искажения жизни в угоду теориям. «Художник должен отказаться от всякой точки зрения, которая не основывается на вполне сознательном наблюдении характерного. Он должен опасаться следовать теоретической установке, которая так часто побуждает художника отступить от истинной дороги — это значит от конкретного изучения природы, — чтобы надолго заблудиться в непостижимой спекулятивности... Все

¹ «Masters of Modern Art», p. 73.

² Cezanne. Briefe. Leipzig [1939], S. 338.

же я вновь и вновь возвращаюсь к следующему: художник должен посвятить себя целиком изучению природы и создавать картины, которые служат делу познания»¹. Эту точку зрения, основанную на его художественной практике, Сезанн высказал в 1904 г., оставаясь ей верным всю свою долгую творческую жизнь.

Кубисты объявили свое искусство «концептуальным» и всю свою практическую деятельность посвятили, выражаясь словами Сезанна, «непостижимой спекулятивности», от которой Сезанн как раз и предостерегал художников. Сезанн использовал геометрические формы как одно из средств, один из приемов отражения в искусстве действительности. Но отдельный прием еще не определяет творческого метода. Кубисты не заимствовали и не развили творческий метод Сезанна в его целостности, они выхватили один из его приемов, выхолостили его и превратили в самоцель, противопоставили его реализму. Спекулируя на авторитете Сезанна, они попытались придать значимость своим лишенным смысла формалистическим изысканиям.

Проблема соотношения творчества Сезанна и кубизма выходит за рамки частных вопросов оценки живописи Сезанна и определения истоков кубизма. Она имеет общее методологическое значение. Вопрос об использовании отдельных приемов не может решаться отвлеченно от общих эстетических позиций художника, пользующегося тем или иным приемом. Характер использования конкретного приема в художественном творчестве определяется прежде всего творческим методом художника. Один и тот же прием может служить самым противоположным целям. Так, прием деформации служит для кубистов инструментом отрыва искусства от действительности, средством ухода от реального мира, отказа от осмысления и оценки его явлений, средством обезличивания творчества художника. Деформация в реалистическом искусстве, применяемая, например, в гротеске, в дружеском шарже, карикатуре, является средством отражения реальности, она не снимает, а усиливает

¹ *Cezanne. Briefe*, S. 309—310.

элемент оценки художником отражаемого явления, подчеркивает творческую индивидуальность художника.

Художественный прием в процессе творчества не выступает в чистом виде, он опосредован мировоззрением художника, его творческим методом. Абстрактное выделение художественного приема неизбежно приводит к путанице в оценках явлений искусства. Примером такого антинаучного смещения оценок является приравнивание приема «геометризации» у Сезанна к формотворчеству кубистов.

Абстрактное рассмотрение приемов художественного творчества вне связи с творческим методом нередко используется буржуазными теоретиками искусства и ревизионистами в области марксистско-ленинской эстетики в их попытках «растворить» реализм в различных направлениях модернистского искусства.

Только марксистский анализ художественных явлений и приемов художественного творчества в их соотношении с творческим методом дает возможность раскрыть истинные взаимосвязи этих явлений и сущность художественных приемов, позволяет обнаружить и подвергнуть научно обоснованной критике фальсификаторские идеи буржуазных теоретиков искусства.

Говоря о стадиях (периодах) в эволюции кубизма, буржуазные исследователи исходят из сугубо формальных оснований периодизации. Под стадией «аналитического кубизма» они имеют в виду период до 1912 г., когда художники-кубисты искали средства выражения на двухмерном холсте трехмерных геометрических тел. Теоретик искусства модернизма К. Грей в своей книге «Эстетические теории кубизма» определяет «аналитическую» фазу существования этого направления следующим образом: «Первая фаза кубизма характеризуется более или менее острым различием между проблемами формы и пространства. Объекты рассматриваются с точки зрения известных «предсуществующих идей» формы, но сам объект все еще играет значительную роль в создании картины. Имеется известная «логика», но имеется и объект, к которому эта логика обращена.

Объект анализируется и интерпретируется, но он все еще сохраняет свою объективную реальность»¹.

Под стадией «синтетического кубизма» буржуазные эстетики подразумевают период с 1912 по 1914 г., т. е. вплоть до формального конца существования кубизма как направления (хотя отдельные художники и скульпторы продолжали создавать кубистские произведения и после 1914 г.). Кубистские картины этого периода носят более плоскостной характер. Художники стремятся к созданию декоративных полотен. «Именно во второй стадии,— пишет К. Грей,— художники и писатели действительно овладевают проблемой реальности, в особенности реальности формы. Сущность проблемы заключается в том факте, что форма принадлежит к области идей, а не к области прямого чувственного восприятия»².

Как мы видим, кубизм усматривает задачу искусства в выражении «идей», якобы предшествующих формам.

Процесс эволюции кубизма даже в интерпретации самих буржуазных эстетиков демонстрирует усиление в нем по мере его развития идеалистических элементов, постепенный отрыв кубистского искусства от жизни вплоть до полной потери им коммуникативности.

Возникновение кубизма связывается, как правило, с именем Пабло Пикассо. Прообразом кубистской живописи обычно считается написанная Пикассо в 1907 г. картина, позднее названная «Авиньонские девицы». Эта картина не включает в себе большой идеи. Она «навеяна воспоминанием, которое художник сохранил от публичного дома на улице Авиньон в Барселоне»³. На полотне представлены пять обнаженных женщин. Одна из них с серым, другая с синим, третья с зеленым лицом. Зеленое и синее лица значительно деформированы. Тела женщин и пестрый фон составлены из геометрических фигур, однако известное сходство с человеческими фигурами в них сохранено. Буржуазная критика видит досто-

¹ C. Gray. *Cubist Aesthetic Theories*. Baltimore, 1953, p. 54.

² Ibidem.

³ Picasso. *Peintures 1900—1955*. Paris, 1955.

инства «Авиньонских девиц» в «резкости почерка, острой свежести палитры, отсутствии всякой перспективы и настоящей светотени»¹. Сначала критики предполагали, что при создании этой картины на Пикассо оказала влияние негритянская скульптура, однако позднее было установлено, что в это время Пикассо с негритянской скульптурой не был знаком.

В течение нескольких следующих лет Пикассо продолжает эксперименты в области формы путем «геометризации» объектов искусства. Он работает параллельно и рядом (в одном доме) с кубистами, не будучи формально участником этого направления. Он строит свои картины по тем же принципам, что и художники-кубисты, но к кубизму как школе относится скептически. Он рассматривает свои эксперименты как поиски новых средств художественной выразительности. Пикассо стремится найти новые формальные художественные средства, в то время как кубисты ставят себе целью искать независимо от результатов этих поисков.

Пикассо иронически относился к широковеЩательным заявлениям кубистов относительно того, что в своем творчестве они следуют новейшим достижениям науки, четко выразив свое мнение об их наукообразных притязаниях: «Математика, тригонометрия, химия, психоанализ, музыка и все что угодно связывалось с кубизмом, чтобы облегчить его интерпретацию. Все это было чистейшей литературщиной, если не сказать бессмыслицей, которая, ослепляя людей этими теориями, привела к плохим результатам»².

Не верил Пикассо и в возможность прогрессивного развития кубизма. Он утверждал, что если кубизм как искусство и способен перейти в другую форму, то единственное, что из него может получиться, — это другая форма кубизма. Пикассо оказался прав: «аналитический кубизм» превратился в «кубизм синтетический», а затем вообще прекратил существование как течение в искусстве.

Формулируя в своих теоретических работах основные принципы художественной практики направ-

¹ *Picasso. Peintures 1900—1955. Paris, 1955.*

² «*Masters of Modern Art*», p. 71.

ления, кубисты прежде всего обозначили как порочное всякое искусство, связанное с жизнью и стремящееся отразить явления действительности: «Единственное возможное заблуждение в искусстве — это подражание»¹, — пишут в книге «О кубизме» французские теоретики этого направления А. Глез и Ж. Метценже.

Кубисты заявляют, что, после того как живопись отказалась от подражания предмету линиями и цветом, задача художника — выразить средствами искусства «пластическое осознание нашего инстинкта»². Обращение к внешнему миру бессмысленно, поскольку «нет ничего реального вне нас, реально только сознание ощущения и умственной направленности индивида»³. «Мы далеки от мысли, — поясняют при этом кубисты, — ставить под сомнение существование объектов, воздействующих на наши чувства; но, подходя разумно, мы не можем иметь уверенности ни в чем, кроме образов, которые они создают в нашем уме»⁴. И далее: «Мы ищем главное, но мы ищем его в нашей личности, а не в некоей вечности, которую математики и философы так усердно фабрикуют»⁵. Приведенные высказывания обнаруживают субъективно-идеалистический, интуитивистский характер мировоззрения кубистов — философская основа, на которой базировался модернизм с самого начала в качестве направления в искусстве.

Отказавшись от попыток отобразить реальный мир, кубисты сосредоточились на формотворчестве, откровенно провозгласив его целью своей деятельности: «Составлять, строить, рисовать сводится к следующему: регулировать нашей собственной активностью динамизм формы. В целом наука рисунка состоит в установлении соотношений между кривыми и прямыми»⁶. В теоретическом плане кубисты пытались найти соответствия между линиями и цветом, утверждая, например, что кривые линии так же со-

¹ A. Gleizes et J. Metzinger. *Du «cubisme»*. Paris, 1912, p. 8.

² Ibid., p. 9.

³ Ibid., p. 30.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibid., p. 31.

⁶ Ibid., p. 19, 20.

относятся с прямыми, как холодные тона с теплыми.

Некоммуникативные творения кубистов вызывали у зрителей недоумение, а часто и возмущение. Однако кубисты не желали объяснять подобную реакцию особенностями своего творчества, они винили в непонимании, косности зрителей, к которым относились свысока. Называя зрителей «толпой», они претендовали на безоговорочное превосходство над ней: «То, что конечной целью живописи является воздействие на толпу, мы признаем, но живопись не должна обращаться к толпе на языке этой толпы; живопись должна пользоваться своим собственным языком, чтобы воздействовать, господствовать и направлять толпу, а не для того, чтобы быть понятой»¹.

Отношения обоюдного непонимания художников-кубистов и зрителей стали характерными и для других направлений модернистского искусства.

Нормальным зрителям, «не побывавшим в науке у философов идеалистов» (Ленин), остаются чуждыми формалистические эксперименты художников-модернистов, пытающихся подменить значение «концептуальными» домыслами. В результате этих экспериментов искусство кубизма оторвалось от зрителей и по существу своему стало антинародным.

При сопоставлении теоретических положений и художественной практики кубизма с современными им и распространенными в XX в. идеалистическими философскими теориями становится очевидной духовная связь кубистов с учениями А. Шопенгауэра и А. Бергсона.

Противопоставив, подобно Шопенгауэру, искусству рациональному познанию, кубисты провозгласили задачей искусства воплощение идеи. Взаимосвязь реальных объектов и явлений, с их точки зрения, не может интересовать художника, это — предмет науки как низшего по сравнению с искусством типа познавательной деятельности.

Кубисты сделали попытку реализовать в своих произведениях понимание идеи как единства, нерасчлененного в пространстве и времени. Вслед за

¹ A. Gleizes et J. Metzinger. Du «cubisme», p. 42.

Шопенгауэром они выступили против реальности категории времени. Статичность как атрибут кубистских полотен была, по существу, символом отрицания динамики, движения материи. У Шопенгауэра же была позаимствована идея о безличном характере искусства, о деперсонализации художника.

В философско-эстетическом отношении теоретические программы кубистов были шагом назад даже в сравнении с Шопенгауэром: они изгнали из искусства прекрасное и возвышенное, тем самым лишив его главных средств эстетического воздействия на человека. В отличие от Шопенгауэра, кубисты настаивали на интрансцендентном, «несерьезном» характере искусства.

Арсенал своих философских идей кубисты обновили учением А. Бергсона¹. Взяв у Шопенгауэра идею о противоположности понятия и интуиции, Бергсон разработал учение об интуиции как о мистическом акте постижения бытия; высшей формой интуиции, согласно Бергсону, является эстетическая интуиция художника, в которой исчезает различие между объектом и субъектом познания. Под воздействием Бергсона искусство модернизма приобрело очевидный субъективистский характер; у кубистов разум еще не был отброшен полностью (как позднее у сюрреалистов), хотя и участвовал только как инструмент деформации реальности. Бергсон помог кубистам философскими аргументами в пользу элитарного, эзотерического, иррационального характера искусства, в защиту особой «высшей» миссии художника.

* * *

Учение Бергсона оказало воздействие не только на кубизм, первым воспринявшим его влияние. Интуитивизм Бергсона во многом способствовал формированию идейных основ всего искусства модернизма.

Анри Бергсон был в первой четверти нашего века одним из самых популярных на Западе философов и теоретиков искусства. Успех А. Бергсона в среде ху-

¹ См. А. В. Луначарский. Искусство и его новейшие формы. Собр. соч. в восьми томах, т. 7. М., 1967, стр. 345.

дожественной интеллигенции объяснялся не только свойственной ему яркостью изложения сложного философского материала и обилием интересных примеров. Главное, что привлекало на лекциях Бергсона, — это сама его философская концепция, в значительной мере сфокусированная на проблеме творчества, в частности на вопросах художественного творчества и роли искусства в жизни. Другим элементом его концепции, вызывавшим особенный интерес аудитории, было учение об интуиции, которую многие буржуазные художники считали (и считают) основой художественной деятельности.

Применительно к нашей теме выделим те моменты философской концепции Бергсона, которые служили фундаментом его учения об интуиции и творчестве, завоевавшего Бергсону популярность среди художников, артистов и литераторов и в значительной мере повлиявшего на мировоззрение участников модернистских групп.

1. Прежде всего отметим, что философия А. Бергсона продолжала и углубляла иррационалистическую традицию Шопенгауэра. Как и Шопенгауэр, Бергсон обосновывает свой иррационализм через отрицание рационалистической философии нового времени, создавшей, по его мнению, непроходимую пропасть между субъектом и объектом познания.

2. В результате такого разрыва, утверждает Бергсон, была нарушена исходная целостность бытия, которую сознание (естественнонаучное мышление) пытается воссоздать рациональными методами. В качестве инструментов сознания здесь выступают категории, разного рода схемы, классификации и т. п., которые создают иллюзию целостности и закономерности как бытия, так и сознания.

3. Однако бытие внутри себя лишено какой бы то ни было закономерности и поэтому не поддается усилиям интеллекта. «Интеллект, — констатирует Бергсон, — характеризуется естественным непониманием жизни»¹.

4. Отказав интеллекту в возможности познания сущности бытия, Бергсон оставляет за ним инст-

¹ А. Бергсон. Творческая эволюция. М. — СПб., 1914, стр. 148.

рументальную способность описания отдельных явлений (форм) действительности, например в области механики и физики. Логика интеллекта, говорил Бергсон,— это «логика твердых тел», непричастная жизненным процессам. Подобно Шопенгауэру, Бергсон подчеркивает утилитарный, практический характер такого познания, образно сравнивая отношение разума к действительности с отношением охотника к птице, которую он хочет застрелить на лету.

Интеллект, подчеркивает Бергсон, воспринимает действительность разрозненно, как «серию состояний», из которых «каждое однородно в самом себе и, следовательно, не меняется»¹. Отсюда, с точки зрения Бергсона, следует ограниченность интеллектуального познания, способного воспринимать только формы, но не сущность реального. «Интеллект есть познание формы». Отсюда же Бергсон выводит и «кинематографическую» природу познания, которое как бы воспроизводит последовательно ряд произвольно выхваченных из действительности статических положений, механически сменяющих друг друга.

5. Этот, произвольно конструируемый интеллектом, порядок действительности Бергсон называет «формой необходимости», в действительности бытию не присущей. «Интеллект,— писал Бергсон,— обращаясь к действующему, т. е. к свободному сознанию, естественно заставляет его войти в рамки, в которых он привык видеть материю. Он будет поэтому видеть свободу всегда в форме необходимости...»²

6. С отрицанием объективно существующей необходимости у Бергсона связана трактовка эволюции жизни как явления стихийного, не поддающегося логическому анализу, т. е. фактическое отрицание движения, развития и времени.

7. Интеллекту, ограниченному, с точки зрения Бергсона, в плане познавательной потенции, он противопоставляет инстинкт, интуицию. Философ утверждает, что только «инстинкт, сделавшийся бескорыстным, сознающим самого себя»³, дает нам воз-

¹ А. Бергсон. Творческая эволюция. М.— СПб., 1914, стр. 146.

² Там же, стр. 241.

³ Там же, стр. 159.

можность познавать жизнь. Типичным образом интуитивного познания Бергсон называет художественное творчество, связанное с наличием эстетической способности. Сущность, замысел жизни ускользает от разума. «Этот-то замысел и стремится схватить художник, проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета, понижая, путем интуиции, тот барьер, который воздвигает пространство между ним и моделью»¹. Бергсон объявляет искусство существеннейшим средством жизнепонимания, но отрывает его при этом от разума и противопоставляет таким образом науке.

Основанное на интуиции, противоположное интеллектуальному познанию художественное творчество Бергсон представляет мистическим актом непосредственного постижения сущности жизненных процессов. В интуитивистской философии Бергсона деятельность художника рассматривается не как осознанное отражение действительности, а как создание средствами искусства самостоятельной системы, заключающей в себе «совершенный порядок» и стоящей над иллюзорным порядком действительности.

Эти общие положения идеалистической философии Бергсона стали исходными теоретическими позициями для практики искусства модернизма. С их помощью кубисты, абстракционисты, сюрреалисты, абсурдисты обосновывали свои притязания на создание «самостоятельного» художественного порядка — системы, не отражающей действительность, а отрицающей ее.

А. Бергсон не только ставит искусство над действительностью, он рассматривает «жизнь в ее целом» как нечто аналогичное искусству, что в высшей степени импонирует буржуазным художникам. Именно у Бергсона почерпнули теоретики модернистского искусства мысль объявить антиреалистическое творчество новым способом мировосприятия: «Кубизм... не школа, не эстетика, даже не предмет, это — новый взгляд на вселенную»², — писал фран-

¹ А. Бергсон. Творческая эволюция, стр. 159.

² «Masters of Modern Art», p. 78.

цузский скульптор-кубист Жак Липшиц. Сюрреалисты пошли дальше: провозгласив свое направление в искусстве мировоззрением, они попытались включиться в политическую деятельность, внося в решение социальных проблем идеалистическую путаницу, подменяя идеалистическими лозунгами «духовной революции» действительную классовую борьбу.

Бергсон считал, что господствующий в наше время интеллект наносит ущерб интуиции. Но она не исчезает, а продолжает существовать в подавленном состоянии, освещая «сумрак ночи, порожденный интеллектом». Философ образно сравнивает интуицию с гаснущим светочем, который, однако, вспыхивает при появлении жизненного интереса. Он, по словам Бергсона, бросает слабый мерцающий свет на нашу личность, на наше место в природе и наше назначение.

Интуиция является, по убеждению Бергсона, самой сущностью духа, в известном смысле самой жизнью. Философия должна овладеть интуицией, предварительно научившись правильно использовать инстинкт: «Если бы проснулось дремлющее в нем сознание, если бы он направился вовнутрь, на познание, вместо того, чтобы идти вовне, в действие, если бы умели его спрашивать и если бы он мог нам отвечать, — он открыл бы нам самые сокровенные тайны жизни»¹.

Направить интуицию на выражение сущности жизни наука не может — она подвластна интеллекту. Эту миссию должно выполнить художественное творчество: «Какое рядоположение известных нам кривых сможет когда-либо сравниться со штрихом карандаша великого художника?»² — вопрошает Бергсон.

Здесь следует обратить внимание на то, что, говоря о роли инстинкта и интуиции в познании жизненного процесса, Бергсон подчеркивает, что они не должны быть связаны с действительностью, с предметным миром, а должны направляться «вовнутрь». Точно так же не должно быть связано с действительным миром и искусство. Художник, напротив, обя-

¹ А. Бергсон. Творческая эволюция, стр. 149.

² Там же, стр. 214.

зан уметь отрешиться от внешнего мира и, погрузившись в глубины своего духа, с помощью внутреннего наблюдения (интроспекции) претворить в своем творчестве то, что заложено в нем от природы в виде возможности. Этот тезис был сформулирован Бергсоном в его работе «Смех в жизни и на сцене», посвященной конкретным проблемам искусства и художественного творчества: «Что служит предметом искусства? Если бы действительность действовала непосредственно на наши чувства и наше сознание, если бы мы могли войти в непосредственное общение с вещами и самими собой, то искусство, думаю я, было бы тогда бесполезно, или, скорее, мы все были бы артистами, потому что наши души вибрировали бы в согласии с природой»¹.

Противопоставление Бергсоном искусства действительности и художественного творчества интеллекту, равным образом как и его идея элитарности искусства и избранности его деятелей,— все это легло в основу мировоззрения художников-модернистов самых различных течений и толков.

¹ А. Бергсон. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900, стр. 138.

Интуитивизм был не единственным философским течением, оказавшим влияние на искусство модернизма. Деятели тех видов искусств, которые были тесно связаны с конкретной образностью, в частности деятели кино, испытали воздействие интуитивизма в гораздо меньшей степени, чем, скажем, художники. Специфика кино, рассчитанного на широкую аудиторию, требовала опоры на более доходчивые, образно-конкретные теории, поддающиеся, так сказать, более прямому воплощению в художественных произведениях. Такой теорией явилось для деятелей буржуазного искусства учение Ф. Ницше.

Строго говоря, усиленная эксплуатация идейного наследия Ницше характерна для более поздних этапов развития буржуазного искусства, в частности для так называемого «массового искусства». С «массовым искусством» естественно ассоциируется образ «супергероя», сверхчеловека, не стесненного чрезмерной рефлексией относительно моральной стороны своих многочисленных «подвигов». Специфические черты «супергероя», культивируемого бульварной литературой, киновоевиками и телепостановками — недюжинная физическая сила, быстрая реакция, умение выйти победителем из любых ситуаций и, главное, воля и жестокость в достижении своих целей. Перед нами — образное воплощение ницшеанского «сверхчеловека», стоящего «по ту сторону добра и зла».

В «массовом искусстве» элементы философии Ницше нашли свое наиболее явное выражение. Од-

нако влияние немецкого философа прослеживается уже на более ранних стадиях буржуазного искусства, в частности в итальянском футуризме, который в плане своей идейной направленности непосредственно сближался с фашизмом.

Главное, что привлекало футуристов у Ницше,— это его нигилизм, критика традиционной буржуазной культуры, христианской морали, истории, т. е. всего того, что, по мнению Ницше, является причиной и выражением «декаданса» человека и общества. Вслед за Шопенгауэром (с которым связан ранний этап Ницше как философа) Ницше выступает как иррационалист, усматривающий в интеллекте главное препятствие на пути слияния человека с миром, с «жизнью». Христианская религия с ее проповедью смирения, любви к ближнему, с точки зрения Ницше, исказила подлинную сущность человека, подавив его инстинкты, главный из которых — «воля к власти».

Путь к «целостному человеку», по Ницше, лежит через «переоценку всех ценностей» традиционной культуры. Идеалом «целостного человека» у Ницше выступает «сверхчеловек», свободный в своих инстинктивных порывах от каких-либо моральных ограничений, равно как и от власти объективных законов. Он создает свою истину, творит свое «добро». В этой связи искусство трактуется Ницше как сублимация чувственного удовольствия, а эстетическое наслаждение — как результат смещения возбуждающихся в процессе восприятия произведения искусства существенных инстинктов человека.

Футуризм как направление модернистского искусства заявил о себе в 1909 г., через год после первой выставки в Париже картин кубистов. Рождение «искусства будущего» (футуризм — от латинского *futurum* — будущее) сопровождалось громкими скандалами. Возмущение, доходившее порой до драк со вмешательством полиции, вызывали манифесты футуристов, читавшиеся участниками этого направления перед большой аудиторией, собиравшейся в зрительных залах театров Милана и Турина. Манифесты футуристов распространялись в виде листовок: например, в Венеции один из манифестов футуризма

был разбросан в 800 000 экземпляров с колокольни церкви.

Напыщенные, громкие, часто бессодержательные фразы манифестов шокировали читателей и слушателей: «Выйдем из мудрости, как из ужасной матки, и войдем плодами, насыщенными перцем честолубия, в огромный и крикливый рот ветра!.. Отдадимся на съедение неизвестному, не из отчаяния, а просто чтобы обогатить резервуары абсурда!»¹ — вещали футуристы.

Так же как и кубисты, футуристы считали, что произведение искусства не должно отражать действительности: «Мы утверждаем,— заявляли они,— что портреты не должны походить на свои оригиналы и что художник носит в самом себе пейзажи, которые он хочет зафиксировать на полотне»².

Футуристы провозгласили, что объектом искусства должен быть не предметный мир, а движение, вносимое художником в материю путем синтеза времени, места, формы, цвета и тона. Свое понимание воплощения материи средствами искусства футуристы противопоставляли импрессионистскому. «В то время как импрессионисты,— писал один из теоретиков футуризма, итальянский художник и скульптор У. Баччиони,— чтобы дать один особый момент, подчиняют жизнь картины ее схожести с этим моментом, мы синтезируем все эти моменты (время, место, форму, цвет, тон) и конструируем таким образом картину»³ (см. рис. 4).

Для воплощения этого «синтеза» в художественной практике футуристы применяли прием *дивизионизма* (от французского *diviser* — делить), понимаемый ими иначе, чем импрессионистами. Теоретически футуристы определяли свое понимание дивизионизма как «введение в пространство ощущения движения путем умножения дьявольских ритмов, которые разрезают форму, не переставая ее преследовать»⁴. Практически это маловразумительное определение выглядело проще: движение передавалось

¹ «Манифесты итальянского футуризма». М., 1914, стр. 6.

² Там же, стр. 11—12.

³ «Nouveau dictionnaire de la peinture moderne», p. 33.

⁴ Ibid., p. 131.

формальными средствами повторения деталей предмета (например, изображением множества ног идущей по балкону девочки в картине Дж. Северини), либо ритмичными пересечениями предметов повторяющимися линиями и красками. «В самом деле, — читаем мы в манифесте футуристов, — все движется, все бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами. Он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке предметы множатся, деформируются, преследуя друг друга как торопливая вибрация, в пространстве, ими пробегаемом. Вот таким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны»¹. Эти претенциозные и малоубедительные доводы были призваны обосновать деформацию действительности в произведениях футуристов.

Футуристы утверждали, что движение и свет якобы уничтожают материальность тел и что только художник в своем произведении может показать движение. Они называли себя «примитивами нового чувствования» и хвастались тем, что их оторванное от материальной действительности искусство «опьянено произвольностью и могуществом»². Защищаясь от вполне основательных нападков на их искусство, представлявшего жизнь в виде сумасшедшего хаоса, футуристы заявляли: «Надо признать почетным титулом кличку «сумасшедший», которой пытаются заткнуть рот новаторам»³.

Футуризм вторгся и в область музыки. В специальном манифесте, выпущенном в Милане в 1911 г., футуристы объявили своей задачей «выразить музыкальную душу толпы, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро. Наконец, прибавить к огромным доминирующим мотивам музыкальной поэмы восхваление Машины и триумф Электричества»⁴. Для новых целей нужны были новые музыкальные инструменты. Свистки, ящики, сковородки, кастрюли служили

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 11.

² Там же, стр. 13.

³ Там же, стр. 14.

⁴ Там же, стр. 22.

источниками *брюитистской* (от французского *bruit* — шум) музыки футуристов. Создателями *брюитистской* музыки был даже сконструирован специальный, весьма сложный «немузыкальный» инструмент, названный «шумогармоникой».

В 1912 г. У. Баччиони опубликовал футуристический манифест с к у л ь п т у р ы, в котором он призывал отказаться от «оков-законов» и превратить скульптуры в «свободные пластические груды»: «Нога, рука или другой предмет, имеющий значение только как элемент пластического ритма, может быть легко уничтоженным в футуристической скульптуре, не для того, чтобы подражать греческому и римскому фрагменту, но чтобы повиноваться гармонии, которую хочет создать скульптор. Скульптурный ансамбль может походить, как и картина, только на самого себя, потому что человеческая фигура и предметы должны жить в искусстве вне и вопреки всей человеческой логике»¹.

Футуризм противопоставил себя реализму, отказавшись от воплощения в искусстве образа человека, его духовной и физической красоты: «Надо громким голосом провозгласить,— заявляли футуристы,— что в пересечении плоскостей книги и углов стола, в прямых линиях спички, в оконной раме есть больше истины, чем во всех мускульных путаницах, во всех грудях и бедрах героев и Венеры, которые приводят в энтузиазм неизлечимую глупость современных скульпторов»². Отметим, что эти мизантропические строки были написаны современниками величайшего скульптора-реалиста Родена в годы, когда в сокровищницу культуры уже вошли «Мыслитель», «Граждане Кале», «Кентавресса» — гениальные творения Родена, передающие средствами совершенной реалистической формы не только физическое движение, но и тончайшие оттенки человеческих чувств и мысли.

«Надо, наконец, отказаться во что бы то ни стало от заказов на определенный сюжет, который, естественно, не может содержать чистую конструкцию

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 33.

² Там же, стр. 34—35.

современных обновленных пластических элементов»¹, — читаем мы в манифестах футуризма.

Футуристское «обновление» художественного творчества, так же как и кубистское, вело к нивелировке произведений, изгнанию из художественного творчества всего личного, отмеченного неповторимым творческим своеобразием. «Только в неопределенном наклонении глагол может передать чувство целостности жизни и эластичность понимающей ее интуиции»², — писал в «Техническом манифесте футуристской литературы» глава этого направления Ф. Маринетти.

Отказ от реализма был теснейшим образом связан в футуризме с интуитивизмом, который наряду с элементами ницшеанства был философской базой этого направления модернизма. Если Ницше давал футуристам «положительного героя», то интуитивизм использовался ими как обоснование творческого метода, как своего рода философия творчества футуризма: «Провозгласим, что весь внешний мир должен броситься на нас, смешиваясь с нами и создавая гармонию, которая будет управляться только творческой интуицией»³.

В 1912 г. установились прямые контакты между футуристами и философами-идеалистами, группировавшимися вокруг журнала «Ла Воце» («Голос»), выпускавшегося в Италии. Помимо идей итальянского философа Б. Кроче журнал широко пропагандировал и воззрения А. Бергсона, чем немало способствовал знакомству с ними итальянской художественной интеллигенции. Интуитивизм стал, так сказать, «приводным ремнем» творчества футуристов, направленного на разрушение «прогнившей» традиционной культуры. Отрицая, вслед за Ницше, наличие в природе и в истории какого-либо направленного, прогрессивного движения, футуристы стремились опереться на «интуитивистское» обоснование восхваляемого ими механического движения. Символом такого движения футуристы объявили машину, мисти-

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 35.

² Там же, стр. 36.

³ Там же, стр. 32.

фицировав ее как некое высшее создание, «новое животное с инстинктом»¹.

В поисках наглядных средств разрушения жизненной логики футуристы обратились к кинематографу. Они рассматривали кино не как воплощение на пленке осмысленного режиссером содержания реальной жизни, а как «пляску предмета... без человеческого вмешательства»². В кинематографе футуристов восхищали безграничные технические возможности разложения привычной жизненной логики: «Он показывает нам в обратном порядке прыжок ныряющего, так что ноги выходят из моря и с силой вспрыгивают на трамплин. Он показывает нам бегущего со скоростью двухсот миль в час человека. Столько же движений материала вне законов разума и исходящих из сущности более значительной»³.

Футуристы считали хаос непременно атрибутом не только произведения искусства, но и самого процесса творчества. Маринетти утверждал, что «только обессинтаксившийся поэт с развязанными словами сумеет проникнуть в смысл материала»⁴, совершенно по-бергсоновски трактуя задачи художника как существенно противоположные задачам ученого. Только искусство, учил Маринетти, может проникнуть в высшие сферы — «непрерывный ряд вторых аналогий», но «для этого, — предупреждал он, — нужно отказаться от того, чтобы быть понятым»⁵.

Так футуристы, вслед за кубистами объявив интуицию основой творчества, так же как и кубисты, пришли к апологии некоммуникативного, алогичного искусства.

Скандално утверждавшийся футуристами новый мир искусства был миром дегуманизированным. «Наше обновленное сознание мешает нам смотреть на человека как на центр всеобщей жизни. Скорбь человека нам так же интересна, как скорбь электро-

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 39.

² Там же, стр. 40.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 41.

лампы»¹. «Человек стремится загрязнить своей молодой радостью или своей стареющей скорбью материал, который не молод и не стар...»² Они предлагали изгнать из искусства и литературы все человеческие чувства и переживания — человек окончательно испорчен библиотекой и музеем, подчинен ужающей логике и мудрости и абсолютно не представляет теперь интереса. «Отныне жар куска стали или дерева возбуждает в нас страсть сильнее, чем улыбка или слезы женщины»³.

В качестве «положительного» героя века — века империализма футуристы культивировали «механического человека с заменяющимися частями»⁴. Этот «человек» удивительно напоминал «сверхчеловека» Ницше. Говоря о своем «идеальном герое», футуристы, как и Ницше, отрицали необходимость для него каких-либо моральных норм, считали основным и естественным правом личности — право сильного.

Социально-эстетические идеалы футуристов также строились на ницшеанских основах. «Искусство будущего» должно было после футуристской «переоценки ценностей» строиться на обломках и развалинах прежней, веками накопленной человеческой культуры: «Суньте огонь в библиотечные полки! Отведите течение каналов, чтобы затопить склепы музеев! О, пусть плывут по ветру и по течению знаменитые картины!»⁵.

Основным пафосом нового, футуристского искусства провозглашался культ силы: «Искусство может быть только насилием, жестокостью и несправедливостью»; культ войны: «Нет шедевров без агрессивности... Мы хотим прославить войну, единственную гигиену мира»; культ похоти: «Похоть для победителей заслуженная дань. После битвы, где умерло много мужчин, нормально, чтобы победители, селекционированные войной, доходили в завоеванных странах до насилия, чтобы воссоздать

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 12—13.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. 39.

⁴ Там же, стр. 42.

⁵ Там же, стр. 9.

жизнь»; культ уродства: «Будем смело творить «безобразное»... Надо ежедневно плевать на алтарь искусства»¹.

В 1913 г. был выпущен «Футуристический манифест похоти», явившийся прямым призывом к насилию и агрессии. «Похоть, понимаемая вне всякой моральной концепции и как существенный элемент динамизма, жизни, есть сила», — провозглашалось в манифесте. И далее: «Искусство и война — великие проявления чувственности; похоть — их цветок... надо сделать из похоти произведение искусства»².

Перед началом и в годы первой мировой войны футуристы активно поддерживали интервенционистские настроения итальянской буржуазии. Военную пропаганду они вели не только словом, но и делом (многие футуристы ушли добровольцами в армию). Некоторые из них, в частности скульптор Баччиони, не вернулись с фронта, заплатив жизнью за чуждые народам интересы империализма.

Футуризм как направление в искусстве распался в начале первой мировой войны. Дж. Северини обратился к классицизму, выполнял фрески, писал маски итальянской комедии, оформлял церкви в Швеции и Франции. Ф. Маринетти занялся политической деятельностью. Еще в 1912 г. он заявил в одном из своих манифестов: «Я научил вас ненавидеть библиотеки и музеи. Это для того, чтобы приготовить вас ненавидеть Разум, пробудить в вас божественную интуицию, характерную способность латинских рас»³. С приходом к власти Муссолини Маринетти вместе со своими сподвижниками примкнул к фашизму. «Футуризм предоставил фашизму с первых же часов очень убежденных сторонников, — пишет профессор Сорбонны Р. Жюллиан в своей книге «Футуризм и итальянская живопись» (Париж, 1966), — и к моменту, когда Муссолини организует свои банды, в комитетах много футуристов; они таким образом активно участвовали в фашистском перевороте... Очевидно, что Муссолини питал к футуристам в целом, и в осо-

¹ «Манифесты итальянского футуризма», стр. 9, 7, 47, 41.

² Там же, стр. 47, 48—49.

³ Там же, стр. 42.

бенности к Маринетти, известную симпатию, которая завязывалась в плане политической идеологии»¹.

Футуризм вышел за пределы Италии, но в других странах он не носил политически агрессивного характера.

* * *

В противовес футуризму в Италии в те же предвоенные годы возникло направление, или, как чаще называют, школа «метафизической» живописи. Основоположителем ее был итальянский художник Джорджио де Кирико, заявивший о себе в 1910 г. участием в выставке Независимых в Париже. Во время своего обучения в Мюнхене Кирико познакомился с трудами Ницше, Шопенгауэра, Вейнингера. Кирико сделал попытку воплотить средствами живописи отвлеченные метафизические идеи философов-идеалистов (см. рис. 5). Свое творчество он противопоставлял другим направлениям искусства модернизма: «Вокруг меня,— писал Кирико,— международная шайка художников *модерн* по-дурацки волновалась в кругу истасканных формул и стерильных систем. Я один, в моей печальной мастерской на улице Кампань-Премьер, начал находить первые призраки более цельного искусства, более сложного и, выражаясь одним словом с риском вызвать печеночные колики у французского критика, более *метафизического*»².

Буржуазные историки искусства определяют творчество Кирико как сочетание «греческого духа с итальянским умом, включая элементы античности и современности Средиземноморья, в едином сновидении»³. Греческая архитектура и скульптура произвели неизгладимое впечатление на Кирико еще в детстве, когда он жил в Греции, где отец его работал инженером. Элементы греческого искусства органически вошли в его творчество. Но, в отличие от подлинных произведений греческого искусства, всегда

¹ R. Jullian. Le futurisme et la peinture italienne. Paris, 1966, p. 126.

² «Nouveau dictionnaire de la peinture moderne», p. 274.

³ Цит. по кн.: W. Helwig. De Chirico. Periodo metafisico. Colina, 1963, 6/c.

помещавшихся на природных возвышенностях или на высоких цоколях, в картинах Кирико греческие статуи «низводились» до уровня повседневной жизни, располагались на одной плоскости с людьми. Попытки такого непосредственного включения произведений скульптуры в повседневную жизнь не новы, мы знаем их по творчеству Родена, который предполагал поместить свою скульптурную группу «Жители Кале» на низком цоколе в центре рыночной площади. Но, хотя формально Кирико делал то же, что и Роден, мотивы Кирико были диаметрально противоположны роденовским: Роден хотел включить свое идейно насыщенное искусство в жизнь людей, сделать произведение искусства непосредственным участником повседневной жизни; Кирико, помещая античные скульптуры в свои картины как бы «на равных правах» с образами людей, стремился придать своим произведениям «странность», сделать искусство загадочным, «потусторонним».

По мнению буржуазных ученых, произведения Кирико были призваны отразить «пафос Заратустры». Однако живопись Кирико, скорее, свидетельствует о воздействии на него философии Шопенгауэра: художник как бы силится выразить «идею» явлений и вещей, нечто, выходящее за рамки действительности. Нарочитую «значительность» придают картинам Кирико развернутая перспектива, удлинённые линии горизонта. Статичная монументальность достигается четким расположением предметов под прямым углом к горизонту. Несмотря на геометрически четкое построение, картины Кирико создают впечатление лабиринта. Это достигается изобилием изображений стен, искусственно удлинённых, перерезанных небольшими портиками, как бы ведущими «в никуда», в «потусторонность». Статичность композиции картин подчеркивается отдельными образами людей, часто бегущих, иногда стоящих в странных, «многозначительных» позах раздумья, всегда отбрасывающих густую, «таинственную» тень. Но, пожалуй, самым характерным признаком живописи Кирико является алогичность сюжетов его картин, заполненных странными сочетаниями неожиданных предметов — детально выписанных резиновых перчаток, рыб, жен-

ских торсов, бананов... Мнимо значительные, претендующие на эпичность полотна Кирико не поддаются логическому восприятию и объяснению.

Хотя Кирико и противопоставляет свое творчество деятельности художников-модернистов, принципиального различия между его творческим методом и творческим методом кубистов и футуристов нет: так же, как и они, Кирико пользуется методом формализма, идейной основой деятельности Кирико служит идеалистическая философия, отрицающая необходимость отражения действительности в художественном творчестве. Так же, как кубизм и футуризм, «метафизическое» искусство Кирико оказалось бесперспективным и быстро, уже в конце первой мировой войны, исчерпало себя.

* * *

Таким образом, начавшееся в 1905 г. переосмысление художественного творчества в направлении отхода от отражения средствами искусства действительности привело к изменению художественных приемов и метода, в результате чего в начале 1910-х годов возникло так называемое модернистское искусство.

Теоретики и практики искусства модернизма кардинально изменили характер (цели, задачи, приемы) художественного творчества. Изменения эти носили преимущественно негативный характер, и в результате искусство лишилось тех качеств, которые до сих пор считались имманентно присущими ему. Прежде всего действительный, материальный мир перестал быть объектом искусства. Это привело к исчезновению из произведений искусства образности, составлявшей вплоть до XX в. основу языка искусства, выражавшего содержание художественных произведений и доносившего его до зрителей и читателей. В результате отказа от образности искусство впервые в своей истории лишилось коммуникативности, а в крайних направлениях модернизма — и какого бы то ни было осознанного содержания и смысла.

Отказ от отражения действительности и потеря коммуникативности лишили новое буржуазное

искусство всякой познавательной ценности: произведения, ничего не выражающие и не понятные зрителям, никого и ничему научить не могли.

Крайний субъективизм в художественном творчестве, отказ от веками сложившихся в искусстве традиций, законов и приемов привели к потере искусством модернизма эстетических критериев. Если произведения искусства не соотносятся с жизнью, если они не имеют общепонятного содержания и с их помощью художник не передает своего миропонимания зрителям, если произведения искусства предельно субъективны и являются продуктом интуиции «самовыражающегося» художника, то это искусство не может рассматриваться на основе объективных критериев, не может быть оценено исходя из общих законов художественного творчества. Произведения такого искусства заведомо не отвечают требованиям, предъявляемым к искусству как форме общественного сознания, а в ряде случаев и вообще выходят за рамки собственно художественного творчества.

Еще в начале XX в. буржуазные теоретики художественной культуры объявили дегуманизацию одной из главных особенностей искусства модернизма, одной из основных задач творчества современных художников. «Прежде всего художники — это люди, которые хотят стать нечеловеческими, — писал в 1913 г. в своей книге «Художники-кубисты» Г. Аполлинер. — Мучительно ищут они следы нечеловечности, следы, которые не встречаются в природе»¹.

Аналогичной точки зрения придерживался и испанский буржуазный философ и теоретик искусства Хосе Ортега-и-Гассет. В своей работе, посвященной социологии искусства и озаглавленной «Дегуманизация искусства» (Мадрид, 1925), Ортега-и-Гассет не только констатирует факт обезчеловечивания произведений нового искусства, но и рассматривает дегуманизацию как основную задачу современных ему художников, как воплощение их социально-эстетических идеалов: «Искусство, о котором мы говорим, негуманно не только потому, что оно не включает в себе «человеческих» вещей, но и потому, что активность его состоит в дегуманизации... Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь, что было бы совсем непохоже на человека, дом или гору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека... Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над

¹ G. Apollinaire. Les peintres cubistes, p. 10.

человеческим...»¹ Дегуманизацию Ортега-и-Гассет считает главным признаком современного ему буржуазного искусства: «Отыскивая наиболее общеродовую и характерную черту нового творчества, я нахожу тенденцию дегуманизировать искусство»².

Наиболее полно и очевидно эта тенденция проявилась в абстракционизме, возникшем в 1910 г. и являющемся в настоящее время одним из господствующих направлений современного буржуазного искусства. Буржуазные эстетики определяют абстрактное искусство следующим образом: «Живопись должна называться абстрактной, когда мы ничего не можем узнать в ней от объективной реальности, составляющей нормальную среду нашей жизни; другими словами, живопись становится абстрактной с того момента, как мы вынуждены, из-за отсутствия всякой воспринимаемой реальности, рассматривать ее как живопись-в-себе, судить о ней по ценностным свойствам, независимым от всякой изобразительности или всякого намека на изобразительность. Из этого следует, что всякое воспроизведение натуры, даже очень смещенное, остается фигуративным; но из этого в равной мере следует, что воспроизведение, доведенное до такой степени, когда ничто в произведении не позволяет обнаружить исходный природный объект, воспроизведение, которое при взгляде на него ничем не напоминает воспроизводимого, — будет иметь право называться абстракцией»³.

Само определение абстрактного искусства имплицитно содержит его резкое противопоставление искусству реалистическому. Прежде всего, абстрактное искусство целиком лишено основной функции, в полной мере присущей реалистическому искусству, — функции отражения действительности. Это специфическое качество абстракционизма — его враждебность действительности — буржуазные эстетики постоянно подчеркивают: «Но еще недостаточно, чтобы полотно было признано совершенно абстрактным, т. е. чтобы оно не представляло, не интерпретировало, не пере-

¹ *José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte. Obras Completas, t. III, p. 366.*

² *Ibid., p. 365.*

³ «*Dictionnaire de la peinture abstraite*». Paris, 1957, p. 2—3.



1. А. Магисс. Красная студия.



2. Г. Брак.
Девушка с гитарой.



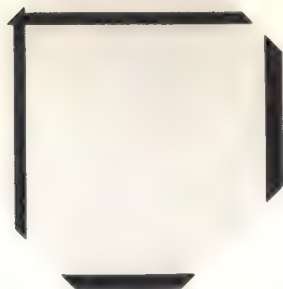
3. Ж. Пикассо.
Человек с гитарой.



4. У. Баччиони. Город поднимается.



5. Дж. де Кирико. Ностальгия бесконечности.



6. П. Мондриан.
Картина 1.

7. В. Кандинский.
Сечение стрелой.



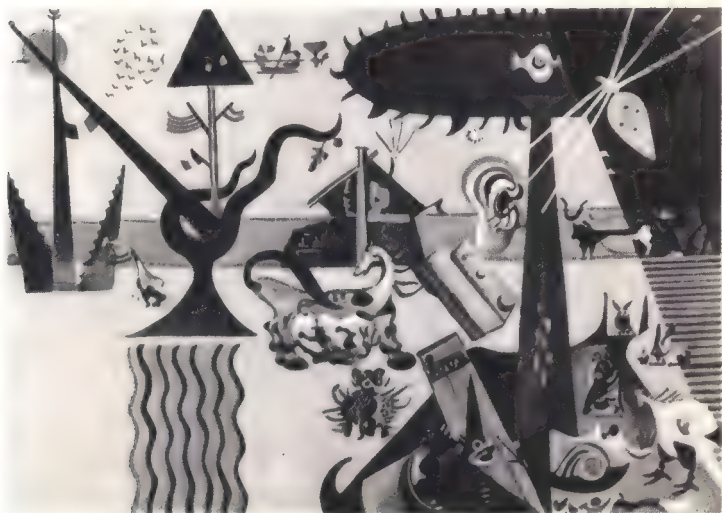


8. Р. Делоне. Диски.



9. Г. Хартунг. Т.

10. Х. Миро. Вспаханная земля.





11. Картина больного шизофренией.
(Из коллекции доктора Винклера.)

носило ничего из реального мира, который нас окружает; нужно еще помешать нашему собственному воображению обнаружить сюжеты, совершенно не связанные с намерениями художника, подобные тем образам, которые каждый умудряется увидеть в облаках. Художник-абстракционист должен стремиться избежать, насколько возможно, таких плодотворных для фигуративности встреч, но, конечно, он не может считаться ответственным за фантазию зрителей»¹.

Отказав художнику-абстракционисту в праве обращаться в своем творчестве к жизни как объекту искусства, теоретики абстракционизма провозглашают искусство в соответствии с нормами формалистического метода «вещью в себе». Подвергая критике философскую категорию «вещи в себе», В. И. Ленин писал: «Всякая таинственная, мудреная, хитроумная разница между явлением и вещью в себе есть сплошной философский вздор. На деле каждый человек миллионы раз наблюдал простое и очевидное превращение «вещи в себе» в явление, «вещь для нас»»².

Манипулируя понятием «вещи в себе», теоретики буржуазного искусства стремятся придать абстракционизму скрытый от непосвященных, эзотерический смысл, которого в абстракционизме, конечно, нет.

Основоположником абстракционизма считается русский художник В. Кандинский, живший и работавший преимущественно за границей. Первым произведением абстракционизма считается акварель, написанная им в 1910 г. в Мюнхене. «Первый раз в истории живописи невозможно было что бы то ни было заметить или узнать на картине»³, — пишет по поводу этого произведения французский критик Ш. Брю в своей книге «Эстетика абстракционизма». Факт появления абстрактной живописи теоретики искусства объясняют по-разному. Брю рассказывает, что эта идея возникла у В. Кандинского, когда он случайно прислонил одну из своих картин к стене боком: изображение на картине стало непонятным, только загадочно засверкали краски.

¹ «Dictionnaire de la peinture abstraite», p. 3.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 120.

³ Ch. Bru. Esthétique de l'abstraction. Paris, 1959, p. 3.

Иначе объясняет возникновение абстракционистских картин известный советский искусствовед А. А. Сидоров — очевидец появления и развития искусства модернизма: как обычно, в процессе своей работы В. Кандинский вытирал кисти о тряпку, яркое сочетание случайных пятен навело художника на мысль выдать тряпку за картину, лишенную предметного содержания.

Почва для внедрения абстракционизма была уже подготовлена кубистами и футуристами, нарушившими в своих произведениях принцип соответствия содержания и формы художественного произведения предметам и явлениям действительной жизни. Абстракционизм довел до конца начатое кубизмом и футуризмом разрушение формы и содержания произведения искусства. Если в картинах кубистов и футуристов еще сохраняются отдельные признаки, детали, черты предметов и людей, то в абстракционистских полотнах и скульптурах эти признаки отсутствуют уже полностью.

В. Кандинский связал создаваемое им направление с идеалистической философией и четко противопоставил абстракционизм материализму. В первом же своем «теоретическом» труде, написанном в том же 1910 г. (впервые издан в конце 1911 г. на немецком языке), Кандинский так определяет свои исходные философские позиции: «Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника»¹. Кандинский апеллирует к авторитету крупных деятелей науки, ученых, которые «своим бесстрастным трудом» якобы «ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось и на которую опиралась вся вселенная»².

Путь абстракционизма Кандинский объявил путем спасения человека, находящегося якобы под «кошмаром материалистических мировоззрений»³. Идеализм Кандинского особенно проявился в средствах, предложенных им для спасения человека, осно-

¹ В. Кандинский. О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967, стр. 36.

² Там же, стр. 37.

³ Там же, стр. 16.

вывающихся «только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души»¹. Он считал, что главная задача искусства — «психической силой краски» вызвать «душевную вибрацию».

Предлагая свой метод формотворчества, Кандинский все же находил, что «художник не может обойтись одними чисто абстрактными формами. Для него эти формы слишком неточны. Ограничиться только неточным — это значит лишить себя многих возможностей, значит исключить чисто человеческое и сделать бедными свои средства выражения»². Кандинский недооценил «возможности» и внутреннюю логику изобретенного им направления искусства: именно к созданию абстрактных геометрических форм, лишенных «чисто человеческого», свели свою деятельность два следующих направления абстракционизма — супрематизм и неопластицизм.

Выступал Кандинский и против механического перенесения средств выражения одного искусства на другое: «Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять свои собственные средства, т. е. применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому искусству свойственно свое особое применение и что это применение должно быть найдено»³. В частности, Кандинский прямо предостерегал против попыток перенесения форм выражения, свойственных музыке, которая реализует себя во времени, обладает длительностью, в область живописи, лишенной этого свойства. Последователи Кандинского не вняли его предостережениям и потратили совершенно бесплодно много сил и времени, пытаясь механически перенести музыкальные средства выражения в абстрактную живопись.

¹ В. Кандинский. О духовном в искусстве, стр. 64.

² Там же, стр. 71.

³ Там же, стр. 54.

Кандинский указал на реальные опасности, подстерегающие художников на пути отказа от образности: «Путь этот лежит между двух областей (сегодня являющихся и двумя опасностями): направо — целиком абстрактное, совершенно эмансипированное применение цвета в «геометрической» форме (опасность орнаментики), налево — более реальное, но слишком ослабленное внешними формами использование цвета в «телесной» форме (фантастика)»¹. Художники-модернисты не избегали этих опасностей: бессмысленное геометризирование легло в основу ряда направлений абстракционизма, бесцельная игра цветом и причудливыми формами алогической фантастики вот уже много лет поглощает силы художников-сюрреалистов.

Негативные, предостерегающие рассуждения Кандинского, прошедшего до 1910 г. солидную школу реалистического художественного творчества, вполне основательны и убедительны. Слабым и беспомощным Кандинский оказывается в своей «позитивной» программе освобождения искусства от «гнета» реального и сведения его к формотворчеству.

Предлагая отказаться от отображения жизни средствами искусства, Кандинский рекомендует художникам обращать особое внимание на то, чтобы искомые и найденные ими формы были лишены сюжета, даже самого неестественного. «Сказочность» формы, поясняет Кандинский, заставит зрителей искать сюжет и сделает их невосприимчивыми «к чистому действию красок», «к сильным душевным вибрациям»². Форма и краски, подчеркивает Кандинский, не должны вызывать никакого внешнего или связанного с ним повествовательного действия.

Абстрактные формы художник должен черпать не из природы, а «изнутри»: «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь, и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости... таков единственный путь, приводящий к выражению мистически-необходимого»³. Понятие «внутренней необходимости» Кандинский по-

¹ В. Кандинский. О духовном в искусстве, стр. 133.

² Там же, стр. 128, 129.

³ Там же, стр. 86.

ясняет не более понятным, но не менее идеалистическим термином — «законы души».

В идеалистическом смысле трактует Кандинский и сам акт создания художественного произведения, порожденного «внутренней необходимостью»: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника»»¹.

Воплощая свою теорию на практике, Кандинский создает абстрактные произведения трех типов — *импрессию*, *импровизацию* и *композицию* (см. рис. 7), в равной мере лишенные смысла, не связанные с жизнью, некоммуникабельные.

В 1913 г. в рамках абстрактного искусства возник супрематизм (от французского *suprématie* — господство, превосходство). Инициатором этого течения был русский художник К. Малевич. Супрематисты объявили своей задачей выражение превосходства чистого чувства, воплощенного ради сохранения его чистоты без помощи какого бы то ни было обращения к внешнему миру исключительно с помощью плоскостных геометрических фигур. Первым произведением супрематизма считается «Черный квадрат на белом фоне» К. Малевича. В изданной в 1919 г. книге К. Малевича «О новых системах искусства» под репродукцией этой картины имеется подпись: «Последняя Супрематическая плоскость по линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту»². Но плоскость эта оказалась не последней, через пять лет Малевич создал еще одно «программное произведение», которому дал наименование «Супрематистская композиция. Белое на белом фоне», — на белом фоне был выделен тонкой черной чертой белый квадрат. Это произведение Малевич объявил кульминацией супрематизма, поясняя, что создает не собственно квадраты, а само «выражение беспредметности», раскрывает плоскостными геометрическими фигурами превосходство «чистого чувства». Зрителям, растерянно стоявшим перед картиной, было совершенно непонятно, в чем же выражается

¹ В. Кандинский. О духовном в искусстве, стр. 138.

² К. Малевич. О новых системах искусства. Витебск, 1919, стр. 32.

это превосходство и что они должны чувствовать, созерцая белые квадраты.

Философской основой искусства супрематизма К. Малевич считал опять-таки интуитивизм: «Интуиция толкает волю к творческому началу, а чтобы выйти к нему, необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки... Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований, избегнем всякого жонглирования на проволоке искусства разными предметами, чем упражняются теперь и стремятся подтянуть и школы изобразительного искусства»¹, — читаем у Малевича.

В этой же книге Малевич излагает и свою «позитивную» программу дальнейшего развития искусства:

«1) Устанавливается пятое (экономия) измерение...

5) Эстетический контроль отвергается как реакционная мера.

6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения — отнести под один параграф «технического творчества».

7) Духовную силу содержания отвергнуть как принадлежность зеленого мира мяса и кости...

12) Признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность мира стоит на творчестве.

13) Кубизм и футуризм определяется экономическим совершенством 1910 года, их конструкции и системы определить классицизмом десятых годов...

18) Создать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого мира»².

Естественно, что на основе этой малопонятной болтовни (стиль передан в цитате) не могло развиваться никакое искусство. Супрематизм вскоре прекратил свое существование.

С 1912 г. в Голландии начало формироваться течение, получившее известность под названием неопластицизма. Инициатором его был П. Мондриан, в прошлом художник-реалист, писавший на-

¹ К. Малевич. О новых системах искусства, стр. 9.

² Там же, стр. 30.

тюрморты в темных тонах, в староголландском стиле. Идейным источником в создании нового направления послужили ему теософские учения, которые в первом десятилетии нашего века «вошли в моду» среди западной интеллигенции. В 1911 г. Мондриан впервые сделал попытку выразить теософские идеи средствами живописи. Он написал триптих «Эволюция», на котором изображены три фигуры обнаженных женщин, представляющие, согласно теософской символике, три состояния духа. Для выражения в пластических формах теософских символов художник прибегает к геометрическим фигурам. Он заменяет соски груди первой женской фигуры треугольниками, расположенными углом вниз. У второй фигуры — углом вверх; для третьей фигуры Мондриан использует не треугольники, а прямоугольник. С точки зрения теософии символы читаются так: земля и небо, природа и ум уравниваются в третьем состоянии, являющемся высшим. Треугольники превращаются при этом в прямоугольник.

Триптих «Эволюция» — первое и последнее обращение Мондриана к образу человека. Геометрические фигуры, особенно прямоугольники (как символ гармонии уравнищенности), прочно вошли в его творчество.

Переход Мондриана от реализма к абстракционизму прослеживается очень четко. Сохранились последовательные варианты изображения одного и того же предмета (церкви, дерева), в которых заметно, как постепенно терялось сходство с изображаемыми объектами, а вместе с тем и всякое осознанное содержание, формы становились беспредметными, абстрактными.

С 1917 г. П. Мондриан вместе с первым своим последователем, голландским художником Т. Десбургом, начал выпускать журнал «Стиль», который практически явился печатным органом мондриановского направления абстракционизма — неопластицизма. В этом журнале Мондриан выступил со статьями, в которых изложил основные принципы неопластицизма. Одним из таких принципов, в частности, была его идея, что прямой угол, являющийся соотношением двух «крайностей», символизирует

пластически выраженное постоянство (см. рис. 6). Использование в картинах исключительно первичных цветов должно было, с точки зрения Мондриана, придать его живописи просветленность и легкость. В своем стремлении к исключительно плоскостному изображению Мондриан отказывается от использования кривых, вносящих в рисунок иллюзию пространства. Конструируемое прямоугольниками плоскостное изображение должно, по замыслу Мондриана, служить средством выражения мысли, не связанной ни со временем, ни с пространством. Оно должно читаться как простое соотношение, выражающее «асимметричное равновесие». С помощью геометрических фигур Мондриан предполагал создать живопись, лишенную индивидуальности, «антисентиментальную», обладающую в силу этого «мировым значением».

Теория Мондриана нашла воплощение в его практике. Приступая к созданию бесконечной серии неопластицистских полотен, Мондриан был убежден, что он достиг универсального средства художественного выражения, составляющего квинтэссенцию живописи. Пятнадцать лет спустя, написав множество картин, отличающихся друг от друга едва заметными нюансами, художник был вынужден искать оправдания для своего оказавшегося столь статичным и бесперспективным направления в искусстве. И он отнес это вынужденное формализмом однообразие за счет «статичности» самой жизни, которая, по его утверждению, является постоянным углублением одного и того же.

Так, претендующее на тотальное новаторство и мировое значение, на создание художественной культуры будущего, модернистское искусство, лишенное смысла и конкретного содержания, познавательного значения и коммуникативности, быстро исчерпывало себя в своих разнообразных направлениях, превращалось в догму, в сумму механических приемов, в лучшем случае пригодных только для декоративного оформления. Именно такая участь постигла мондриановское художественное наследие. Музей его произведений, открытый в Голландии, пустует, а так называемая «мондриановская гамма» светлых пер-

вичных цветов в наши дни используется для декоративного оформления голландских архитектурных сооружений.

На ранней стадии существования абстракционизма в нем выделилось еще одно течение — орфизм. Его инициатор, французский художник Р. Делоне, находил, в противоположность Мондриану, что первичные цвета обязательно должны сопровождаться дополнительными, образуя нечто вроде цветового спектра. Делоне утверждал, что такое спектральное сочетание цветов вполне заменит в живописи «предметное» изображение. В отличие от Мондриана он широко пользовался в своем творчестве кривыми линиями и кругами (см. рис. 8). Но, несмотря на эти формальные, внешние противоположности, Делоне роднил с Мондрианом метод формализма. Так же как и мондриановские, произведения Делоне не имели осмысленного содержания, были некоммуникативны. Орфизм как направление быстро исчерпал себя и прекратил свое существование.

Позже возникло противоположное орфизму, отличавшемуся чистотой и четкостью красок, течение ташизма (от французского *tache* — пятно). Художники-абстракционисты, составившие это течение, создавали свои картины из беспорядочных пятен, произвольно разбрасываемых по холсту. При этом ташисты уже вполне обходились без традиционной кисти: они выплескивали, выпрыскивали, выливали краски на холст, размазывали и растаптывали их. К краскам они примешивали сажу, деготь, уголь, землю, песок, битое стекло. Чем грязнее, мутнее и необычнее цвет, тем интереснее и своеобразнее картина, считали ташисты. Они утверждали, что цвет грязи не менее прекрасен, чем цвет неба (см. рис. 9).

Теоретики абстракционизма любят говорить, что абстракционистские художественные произведения создаются художниками на основе «самовыражения». Художник-абстракционист творит «по наитию», не отдавая себе отчета, что и зачем он делает, что должны означать наносимые им на холст пятна, линии, геометрические фигуры. В безотчетном стремлении выразить в произведении свою «сущность» художник-абстракционист «впадает в состояние экстаза».

Известно, что один из японских абстракционистов в таком состоянии бросился с третьего этажа на расстеленное под окном полотно. Художник разбился насмерть. На полотне отпечатались контуры его искаленного тела. Эта «посмертная картина» японского художника была выставлена в музее. Теоретики абстрактного искусства находят в ней эстетическую ценность: на полотне запечатлен «последний жест художника». Японский художник применил крайнюю форму «самовыражения». Обычно абстракционисты пользуются более безвредными приемами.

Свою «внутреннюю сущность» абстракционисты выражают «порядком красок, который придает порядок картине». При таком определении произведения абстрактного искусства отождествляются с декоративным узором. Вопрос об «излишней» общности между декоративным, орнаментальным искусством и абстракционизмом очень тревожит буржуазных эстетиков. Но принципиальной, коренной разницы между этими двумя типами искусства они все же найти не могут. «В декоративном искусстве краски служат для оживления поверхности, а в картине сама поверхность служит только основой оживления, вносимого красками»¹, — пишет в книге «Эстетика абстракционизма» Ш. Брю. Но это псевдотеоретическое разграничение легко опровергается практикой: из него логически следует, что кусок обоев, заключенный в рамку, механически превращается в абстракционистскую картину.

Зато в высшей степени очевидно различие между абстракционистскими и реалистическими произведениями искусства. Отсутствие в абстракционистских картинах смысла не отрицают сами буржуазные теоретики искусства: «Абстрактная картина не является ничем иным, как совокупностью линий, красок и поверхностей, рассматриваемых в их конкретном изображении, т. е. такими, какими их можно непосредственно воспринять... Абстракционистские произведения — это не схемы, не знаки; это значит, что они не отсылают ни к вещам, ни к идеям, не отсылают ни к чему другому, кроме самих себя»².

¹ Ch. Bru. *Esthétique de l'abstraction*, p. 49.

² Ibid., p. 50, 43.

Абстракционизм является антиподом реалистического искусства не только в творческом отношении, он используется в качестве активного оружия для вытеснения реализма из искусства в буржуазных странах. Об антагонизме между реалистическим и абстрактным искусством буржуазные теоретики говорят открыто: «Альтернатива между образным и абстрактным искусством больше не выступает как альтернатива между двумя равно возможными концепциями, а как исходно призванная решить возможность простого выживания: либо следовать рутине и предрассудкам, либо отказаться от них, как только принята новая точка зрения, которую невозможно не назвать прогрессивной»¹.

Противопоставление абстракционизма реализму неизбежно ставит под вопрос принадлежность абстракционизма к искусству. С этой точкой зрения активно борются буржуазные эстетики. Они стремятся использовать любую аргументацию для причисления опусов абстракционистов к высокому искусству. Аргументация эта приобретает порой анекдотический характер. Так, французский теоретик модернизма, профессор Сорбонны Ж. Гренье в предисловии к своей книге «Беседы с семнадцатью художниками-нефигуративистами» мотивирует принадлежность абстракционизма к искусству следующим образом: «Человек культурный (вы и я) знает, что идеи в этой области изменились, что натура может быть «обезображена» и красота «посрамлена» в произведениях, которые тем не менее являются произведениями искусства, потому что они находятся в музеях»².

Причина заполнения буржуазных музеев абстракционистскими произведениями, всемерная их поддержка идеологами буржуазии объясняются не эстетическими достоинствами произведений, которыми они не обладают, а соответствием абстракционизма стремлениям буржуазии к отказу от анализа жизненных явлений. В этом отношении мировоззрение абстракционистов вполне буржуазно.

Антисоциальные позиции модернистов очень точ-

¹ *Ch. Bru. Esthétique de l'abstraction*, p. 25.

² *J. Grenier. Entretien avec dix-sept peintres non figuratifs*. Paris, 1963, p. 11.

но раскрывает французский скульптор-абстракционист М. Тапиз: «Жизнь — это только множественность настоящего. Стерильно-искусственна, значит, спекулятивность истории на прошлом и философии на будущем или на становлении. Давайте окунаться в настоящее, — мы не рискуем столкнуться там ни с чем иным, кроме самих себя, — или (а почему бы и нет?) шутить с самими собой: прекрасная разрядка время от времени — это гораздо больше тонизирует, чем история культуры или эта ангажированность, которая ничего и никак не изменяет»¹.

Абстрактное искусство, в полной мере антисоциальное и предельно дегуманизированное, вполне соответствует целям буржуазных идеологов и полностью отвечает эстетическим идеалам искусства модернизма, с самого своего зарождения противопоставившего себя человеку.

¹ Цит. по кн.: *G. Mathieu. Au-delà du tachisme*. Paris, 1963, p. 52.

Дегуманизация, которая была провозглашена буржуазными теоретиками как главная задача нового искусства, вскоре определила появление произведений антигуманистических. Процесс этот шел одновременно с фальсификацией самого понятия гуманизма, с культом предельного индивидуализма, что выражало реакцию буржуазии на рост классовой борьбы пролетариата и выход на историческую арену широких народных масс.

Свои откровенно антидемократические концепции буржуазные философы преподносят, как правило, под видом озабоченности судьбами человеческой культуры, которая стоит якобы на краю гибели в результате возрастающей активности народных масс. Так, Хосе Ортега-и-Гассет в книге, выразительно озаглавленной «Восстание масс» (Мадрид, 1930), констатируя факт превращения масс «в полную социальную силу»¹, заявляет о якобы неспособности народных масс самостоятельно организовать социальную жизнь, «так как массы, по определению, не должны, да и не могут управлять своим собственным существованием, и еще того меньше — распоряжаться обществом...»². Это утверждение Ортега даже не пытается доказывать, он постулирует его в качестве очевидного и на его основе строит свою антидемократическую теорию «культурного развития».

Ортега-и-Гассет считает положение в Европе остро кризисным: в состоянии тяжелейшего кризиса

¹ *José Ortega y Gasset. La rebelión de las masas. 12° ed. Madrid, 1955, p. 41.*

² *Ibidem.*

находятся, по его мнению, народы, нации, культуры. Характер этого кризиса, заявляет Ортега-и-Гассет, известен. «Также известно и его имя. Он называется восстанием масс»¹. Под «восстанием масс» философ понимает не революционный взрыв, а изменение роли народа, масс в общественной жизни европейских стран. «Индивиды, образующие эти скопления народа, эти толпы, существовали и раньше, но не как толпа. Маленькими группами или в одиночку, распыленные по свету, они вели, как правило, разъединенную, обособленную, замкнутую в себе жизнь... Теперь, вдруг, они являются в виде особого рода скоплений, так что наши глаза повсюду видят толпы. Повсюду? Нет, нет, именно в самых лучших местах, которые были относительно рафинированным конструктом человеческой культуры и до сих пор предназначались для небольших групп людей, в конечном счете для меньшинства»².

Ортега-и-Гассет не желает уступать массам элитарные привилегии. Рост социальной активности народа он воспринимает как угрозу не только элите (это было бы обосновано его классовой принадлежностью), но и всем культурным достижениям человечества.

Появление книги Ортеги-и-Гассета именно в 1930 г. не случайно. Во многом оно объясняется беспокойством буржуазного идеолога, свидетеля убедительных успехов Советского Союза — первого социалистического государства. Ортега-и-Гассет бьет тревогу: если только представить себе, заявляет он, что «пятилетка, которую советское правительство осуществляет с геркулесовыми усилиями», будет выполнена, если будет достигнуто то, что от нее ожидают, если огромное русское хозяйство расцветет, тогда угроза капитализму превратится в действительную его гибель. «Потому что теперь,— пишет испанский философ,— во всяком случае в Европе, может распространиться торжествующий, победоносный коммунизм»³.

¹ *José Ortega y Gasset. La rebelión de las masas*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 183, 182.

Спасение от «угрозы» коммунизма он видит во всемерной активизации господствующего буржуазного меньшинства в европейских странах: «Положение гораздо более угрожающее, чем кажется. Проходят годы, и создается опасность, что европеец (т. е. представитель европейской элиты.— И. К.) привыкнет к той умеренной жизни, которую он теперь ведет; что он привыкнет не господствовать и не распоряжаться собой. Если это случится, то все его добродетели и высшие способности быстро улетучатся»¹.

«Добродетельная» буржуазная верхушка вняла призывам своих идеологов: финансовые и промышленные магнаты не жалеют денег для воспитания человека западного общества в угодном для буржуазии духе. Для духовного воздействия на трудящихся идеологи буржуазии создали, поддерживают и всемерно развивают целую индустрию художественной промышленности — продукцию так называемого «массового искусства».

Хотя «массовое искусство» и не считается частью искусства модернизма, однако по методам создания произведений оно кардинально от модернизма не отличается. Так же как и модернизм, «массовое искусство» не отражает явлений реальной действительности, а искажает их, подменяя в своих произведениях показ жестокого в своей реальности, подавляющего личность капиталистического мира неким вымышленным, лучезарным миром, в котором каждый якобы может достичь желаемого. Психологически «массовое искусство» призвано выполнять компенсаторные функции.

Но есть между «массовым искусством» и искусством модернизма и известные различия: целью модернистского искусства является, в основном, пассивное отвлечение художников и зрителей от проблем реальности; «массовому» же искусству вменяется задача максимально активного, настойчивого навязывания зрителям и читателям желательных для буржуазии стереотипов мысли и поведения. Подобного рода переориентация означала провал пассивной

¹ *José Ortega y Gasset. La rebelión de las masas, p. 182.*

стратегии отвлечения. В отличие от модернистского искусства в произведениях «массового искусства» присутствует, как правило, идеал «героя», воплощающего буржуазные социальные и эстетические идеалы.

Пользуясь различными приемами, модернизм и «массовое искусство» неизменно смыкаются идейно, выполняя социальный заказ буржуазии. Культивируя низменные инстинкты, секс, жестокость, теоретики «массового искусства» демагогически заявляют, что они всего-навсего следуют желаниям и потребностям народных масс. «Неразумно думать,— писал, например, бывший министр культуры Франции А. Мальро,— что эмоции, ожидаемые современными толпами от искусства, должны быть обязательно глубокими. Наоборот, они часто поверхностны и ребячливы и едва ли выходят за пределы любовной и христианской сентиментальности, вкуса к насилию, легкой жестокости, общего тщеславия и чувственности»¹.

То, что характер произведения «массового искусства» диктуется интересами господствующего класса, не подлежит сомнению. В этой связи показательным, как менялся характер положительного героя в американском кинематографе после первой мировой войны.

В первые послевоенные годы массовая кинопродукция носила апологетически-сентиментальный характер; типичный сюжет вестернов тех лет — браваый ковбой женится на дочке миллионера, спасенной им от «кровожадных» индейцев (бандитов, убийц и т. п.). С обострением внутрикапиталистических противоречий, гонкой вооружений, развязыванием «локальных» войн меняется и характер «массового искусства».

«Борец за правду», лихой наездник из вестерна стал несовременным в качестве героя дня. Шла война, развязанная империализмом в Корее, затем во Вьетнаме, и нужен был новый герой экрана — жестокий и беспринципный головорез.

Проповедь жестокости и насилия — характерный признак буржуазного «массового искусства» послед-

¹ Цит. по кн.: «The Avant-Garde». New York, 1968, p. 31.

ней четверти века. Поток пропаганды насилия каждодневно обрушивается на читателей и зрителей капиталистических стран со страниц комиксов и уголовных романов, с экранов телевизоров и кино, с театральных подмостков и по радио. Характерно, что буржуазные эстетика, вместо того чтобы пытаться пресечь эту пропаганду преступности, пытаются ее оправдать с помощью наукообразных «концепций».

За оправдание жестокости в искусстве взялся даже «патриарх» буржуазной эстетики, признанный глава эстетиков США профессор Томас Манро. На VI Международном эстетическом конгрессе (Швеция, 1968 г.) Т. Манро выступил с «программным» докладом «Искусство и насилие», в котором он сделал попытку доказать неотъемлемость от искусства культа жестокости, представить тему насилия «вечной» проблемой искусства. В подтверждение своих выводов Т. Манро демагогически ссылается на искусство далекого прошлого, в частности, на греческую трагедию и произведения Шекспира.

Действительно, античность связана со многими кровавыми событиями, которые составили основу сюжета греческих трагедий. Однако хорошо известно, что на сцене греческого театра акт убийства не воспроизводился, о нем только сообщалось зрителям. Интерес аудитории греческого театра привлекал не факт убийства, а моральный конфликт и судьбы героев трагедийных событий. Совершенно неправомерно поэтому попытка вывести из высоких традиций греческого театра то смакование деталей сцен жестокости и насилия, которое характерно для современного искусства США.

Называя среди тех, кто «прославляет насилие и убийства», В. Шекспира, сам Манро находит необходимым оговориться, что в его трагедиях «обычно делались некоторые попытки показать моральное осуждение и возмездие для преступников», однако, подчеркивает при этом Манро, «остается фактом, что в целом люди наслаждались сценами насилия и убийства в искусстве».

Здесь не место говорить о направлении творчества Шекспира в целом, но возьмем в качестве примера хотя бы трагедию «Отелло»: ведь не может же

быть, чтобы Манро серьезно считал, что «наслаждение» зрители получают именно от сцены удушения Дездемоны, а не от глубокого гуманизма бессмертной трагедии.

Пытаясь представить неотъемлемой частью искусства насилие как фактор «вечный», отвлеченный, независимый от моральных и социально-исторических условий, Т. Манро косвенно стремится легализовать в качестве искусства мутный поток человеконенавистнических, прославляющих жестокость и насилие творений современного буржуазного искусства.

В докладе, претендующем на рассмотрение проблемы насилия в искусстве в социальном плане, Т. Манро оперирует конкретными материалами американского киноискусства, ссылаясь, в частности, на фильмы «Бонни и Клайд» и «Хладнокровие». Обе эти картины посвящены «психологическому анализу» причин совершения преступлений и могут служить, по утверждению самого Манро, отличной школой по технике убийств. «Благодаря таким фильмам, как «Бони и Клайд» и «Хладнокровие», молодежь многих стран за последнее время научилась убивать людей», — заявляет докладчик. Социально-обличительную сторону фильмов Манро обходит молчанием. Упоминает Т. Манро и нашумевший фильм, созданный по пьесе Кессельринга «Мышь и старые кружева», — комедию, представляющую убийства в безобидно-веселом виде. Героини этого произведения — две симпатичные старушки, живущие в старомодной уютной квартире, — давно занимаются убийствами. Это доставляет им удовольствие. «У каждого есть свое любимое занятие», — говорит одна из героинь. Лишая человека жизни, они, оказывается, движимы гуманизмом: из «человеколюбия и жалости» они убивают одиноких старичков, которым тяжело дается жизнь. Старушки соревнуются со своим племянником-убийцей. Результаты соревнования пока «ничейные» — каждая из сторон совершила по двенадцати убийств. В последний момент старушкам удается «обойти» племянника: они отправляют на тот свет врача, приехавшего за ними из сумасшедшего дома. Как утверждает Манро, «произведение не шо-

кирует и не отвратительно». Действие этой «веселой комедии» социально не обусловлено.

В докладе даже не упоминается получившее мировую известность высокохудожественное произведение «Вестсайдская история», вскрывающее социальные язвы «американского образа жизни». В нем тоже есть значительная доля жестокости. Но показанные в нем события, глубоко осмысленные создателями произведения, являются беспощадным обвинительным актом против общества, порождающего подобные социальные и моральные конфликты.

Не касается Т. Манро и социально-обличительного кинофильма «Рожденные неудачниками», отражающего подлинные явления американской действительности. А между тем проблема, поставленная в докладе Т. Манро, требует анализа именно такого рода фильмов. В небольшом американском городке зверствует банда молодых мотоциклистов. С волосами до плеч, обросшие бородами, с гиканьем и ржанием носятся они по городу на своих мотоциклах, «украшенных» изображением распятой на кресте голы женщины с подписью-девизом «Рожденные терять». Они избивают жителей, оказавшихся на их пути, ловят и насилуют девушек. Их фашистский образ действий подтверждается свастиками, красующимися у некоторых из них на рукаве и на фуражке.

С натуралистической наглядностью предстает перед зрителями неспособность американских властей бороться с этим очевидным злом, физически и морально калечащим рядовых американцев. Изолировать бандитов, оградить от них общество американское правосудие может только на основе свидетельских показаний пострадавших. Но в условиях «американского образа жизни» пострадавшие боятся давать показания. Их терроризируют бандиты и не может защитить ни правосудие, ни полиция. Получается замкнутый круг, который американские власти не могут, да и не хотят нарушить. Объективно оказывается, что законы США охраняют бандитов, которые могут свободно и безнаказанно насиловать и убивать кого им заблагорассудится, начиная от (как

мы видим в фильме) беззащитных подростков, кончая (как мы знаем) президентом.

Выход из тупика, предлагаемый авторами фильма, характерен для американской действительности: с насилием можно бороться только насилием.

Фильм не лишен существенных недостатков, связанных с использованием приемов американского коммерческого кино. Симпатичный, вызывающий сочувствие благородством побуждений положительный герой решен в традиционном ключе «вестернов». По профессии он объездчик лошадей, под ним становится «на дыбы» даже мотоцикл. С синяками и кровоподтеками, он все же выходит победителем из любого положения. Но благородство побуждений героя странно противоречит тем методам, какими он утверждает «добро». Герой применяет приемы морской пехоты — «зеленых беретов», фашиствовавших во Вьетнаме, откуда он недавно вернулся: облив свою жертву бензином, он угрожает зажигалкой и добивается таким способом возвращения украденных у него денег.

Доказательством отсутствия твердых идейных позиций у создателей фильма, их неспособности разрешить показанный в картине острый конфликт служит «случайное» ранение положительного героя пулей шерифа, по ошибке посланной ему вдогонку. Однако, несмотря на все недостатки, фильм оказывает сильное эмоциональное воздействие и в целом отнюдь не пропагандирует, а жестоко осуждает зло и насилие, процветающие в американском обществе.

Анализ такого рода фильмов (а он не единичное явление в современном американском кино) позволил бы конкретно, применительно к социальным условиям США, рассмотреть проблему насилия и его место в современном американском искусстве. Предпринятый же Т. Манро анализ насилия в искусстве «вообще» вносит в поставленный вопрос только путаницу. Конкретные выводы доклада Манро оказываются необоснованными и неубедительными. В конце своего выступления Т. Манро делает справедливое заявление, что высшим судьей произведения искусства является общество и что именно оно должно определять, какого типа искусство для него жела-

тельно. Там же он признает, что «провоцирующее преступления искусство может доставить большое удовольствие зрителю, но этот эффект может быть перевешен с точки зрения общества пагубностью последствий». Однако эти мысли докладчик приводит после и наряду с аргументами, свидетельствующими, что в условиях американской действительности пропаганда насилия в искусстве практически запрещена быть не может. Основным аргументом Т. Манро выдвигает тезис свободы творчества. Но само понятие свободы творчества рассматривается им опять-таки вне социальной и моральной направленности произведений искусства, вне социальной ответственности художника.

Формально призывая к оценке произведений искусства с точки зрения их общественного звучания, Т. Манро предлагает оставить оценочные и руководящие функции в этой области целиком на усмотрение эстетиков. Однако сам Манро в докладе говорит, что «эстетика остается... сравнительно тривиальным, бесплодным предметом университетских программ». Очевидно, что предлагаемая Т. Манро программа не будет способствовать изменению общего направления «массового» коммерческого искусства США в сторону его гуманизации.

* * *

Выше коротко говорилось о внутренней связи «героя» «массового искусства» Запада с идеалом Ницше. Остановимся на этом подробнее.

Современные герои голливудских кинофильмов и многотиражных комиксов — «супермены» — являются собой воплощение «сверхчеловека» Ницше. «Супермен» (что в переводе и означает «сверхчеловек») решает любые социальные и моральные проблемы, исходя исключительно из личной, преимущественно физической, силы, а не из понятий справедливости и долга. Как и «сверхчеловек» Ницше, герой произведений «массового искусства» руководствуется в своих поступках исключительно личными желаниями, волей к достижению цели любой ценой и любыми средствами. Его оружием, в соответствии с заповедью Ницше, являются «ложь, насилие и самый беззастен-

чивый эгоизм»¹. «Суперменов» роднит с ницшеанским идеалом деспотическая воля, жестокость, ироническое отношение к высоким человеческим идеалам.

Силу негативного воздействия «сверхгероя» «массового искусства» трудно переоценить: показанный на миллионах киносеансов, размноженный в миллионных экземплярах комиксов, он навязывает зрителям человеконенавистнические стереотипы мысли и действия.

Герои-«супермены» густо заселяют экраны буржуазных кинотеатров, страницы детективных романов «массовых» серий. Буржуазное «массовое искусство» годами пропагандировало кровавые «подвиги» английского сыщика 007—Джеймса Бонда, имевшего «лицензию» на совершение убийств без суда и следствия. Его американским «братом» является «супермен» Хеммер. Пропаганда «подвигов» Джеймса Бонда или американского «супергероя» детективной серии романов Спилейна, сыщика Хеммера, борющегося гангстерскими методами насилия с гангстерами (а кстати, и с прогрессивными деятелями США), измывающегося над пойманными им жертвами, а затем убивающего их выстрелом в живот, морально калечит читателей и зрителей. С помощью таких произведений искусства, говоря словами английского социолога С. Мелмана, «готовится человеческий материал, способный вести термоядерную войну, не ощущая ни вины, ни угрызений совести»².

* * *

Сопоставляя на первый взгляд очень различные произведения дегуманизированных буржуазных художественных «измов» — например, абстракционизма — с открыто антигуманистической продукцией буржуазного «массового искусства», нетрудно убедиться, что они составляют две стороны одной медали: в сумме обе эти ветви буржуазного искусства обеспечивают «культурное обслуживание» всего населения стран капитализма и активно способствуют

¹ Ф. Ницше. Полн. собр. соч., т. III, стр. 175.

² S. Melman. The Peace Race. London, 1960, p. 28.

формированию людей в необходимом для буржуазии духе.

Буржуазные теоретики стремятся скрыть истинные причины антигуманизма современной западной культуры. Разработано множество концепций гуманизма, которые, однако, объединяет абстрактный, внеисторический подход к проблеме гуманизма, отрыв понятия «гуманизм» от жизни и даже от самого человека.

В работе «Открытый гуманизм» западногерманский философ Фридрих Геер сделал попытку экзистенциалистской интерпретации проблемы, рассматривая ее в связи с проблемой смерти: «Гуманизм как искусство жить и искусство надеяться существует только там, где существует искусство умирать»¹. Исходя из этой посылки, буржуазный ученый безоговорочно оправдывает широкий «показ смерти в тысячах картин, тонах, цветах, лицах на современной сцене»².

Французский идеолог Андре Нил выдвигает теорию «интегрального гуманизма»³. Он предлагает рассматривать человека в феноменологическом духе как «самое реальность». Ученый предлагает возложить на гуманизм почетную задачу объединения людей, но при одном условии, чтобы этот новый, «интегральный» гуманизм не был связан с идеологией.

Проповеди этих же идей посвящает свою книгу «Гуманизм» английский философ Г. Блекхэм. Дело примирения и «спасения от самих себя» эксплуататоров и эксплуатируемых он рекомендует поручить артисту, «который один знает, что является благом для человека и для чего человек пригоден»⁴. Перед нами еще одна попытка перенести решение конкретных социальных проблем с реальной социально-политической почвы в область художественного творчества, причем творчества, не отражающего действительности.

¹ F. Heer. *Offener Humanismus*. Berlin — Stuttgart — Wien, 1962, S. 61.

² Ibidem.

³ A. Niel. *Les grands appels de l'Humanisme contemporain*. Paris, 1966.

⁴ H. J. Blackham. *Humanism*. Great Britain, 1968, p. 94.

Рассматривая состояние современного искусства Запада, буржуазные теоретики признают, что в настоящее время оно переживает упадок. Однако из этого очевидного факта не делается логических выводов. «Эту деградацию нужно принять всерьез,— пишет Г. Блекхэм,— но было бы серьезной ошибкой рассматривать современные изобразительные искусства как патологический симптом»¹. Буржуазные теоретики стремятся связать модернизм с новым и якобы перспективным способом самовыражения художника. Не находя опоры своим теориям в модернистском искусстве последних лет, они неизменно апеллируют к прошлому, к истокам модернизма. Так, Г. Блекхэм обращается к дадаизму: «Дада претендовал на новую художественную концепцию артиста, на выражение самой человеческой индивидуальности как совершенно независимого, автономного существа»². Однако анализ идейной и эстетической сущности дадаизма не дает оснований для подобных широковещательных заявлений.

* * *

Дадаизм возник в 1916 г., в разгар первой мировой войны. Его инициаторами были молодые поэты, писатели, художники, скульпторы, которые не желали участвовать в войне и обосновались в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе. Ведущими фигурами дадаизма были румынский поэт Тристан Тзара и немец Гуго Балль. Позднее один из участников дадаизма, немецкий художник Р. Гюльзенбек метко определил дадаизм как «воплъ попавших в опасность личностей». Кровавые ужасы войны, страх перед возможной революцией, отсутствие связей с родиной породили смятение в душах этих эмигрантов. Они утратили смысл и цели жизни, лишенные идейной опоры, они не находили применения своим художественным способностям. Формой протеста против неприемлемой для них действительности они избрали культ абсурда и разрушение искусства. Не имело смысла и само название направления: то ли от французского слова «dada» — детская лошадка, ко-

¹ H. J. Blackham. Humanism, p. 96.

² Ibidem.

нек, то ли от румынского дважды повторенного утверждения «да, да».

Манифест дадаизма гласил: «Новый художник протестует; он больше не пишет (символистских и иллюзионистских репродукций), а творит непосредственно в камне, дереве или железе утесы, локомотивные организмы, способные действовать в любом направлении под влиянием чистого ветра мгновенных ощущений»¹. Манифест свидетельствует об определенной преемственности дадаизма с футуризмом. Собственных последовательных программ деятельности дадаизм не создавал. Более того, дадаисты вообще высказывались против каких бы то ни было программ, заявляя, что единственная программа дадаизма — не иметь программы.

Дадаисты объявили себя свободными от социальных ограничений. Т. Тзара писал в манифесте дадаизма: «Я взламываю ящики ума и социальной организации: деморализовывать везде, опустить руку с неба в ад, взглянуть из ада в небо, восстановить в реальных возможностях каждого индивида плодотворное вращение колеса мирового цирка»². С самого возникновения нового направления дадаисты определяли свое искусство как *а-тезное* (безтезное, лишённое какого бы то ни было утверждения). Дадаизм — наиболее четко выраженное нигилистическое направление искусства модернизма.

Многие из дадаистов с самого начала считали свое направление просто «позой протеста». Не связывали они дадаизм и с политикой: политика и искусство, любили говорить дадаисты, — две различные вещи. К художникам можно обращаться только как к частным лицам: их не нужно и нельзя привлекать к участию в «пропагандистском искусстве». О целях и задачах дадаизма говорилось очень смутно: противопоставить юмор ужасам жизни («можно погибнуть, если принимать жизнь всерьез»); доказать неуважение к «унизительной современности» («что в ней заслуживает уважения и импонирует? Ее пушки? Наш большой барабан их заглушает»); жить в «собствен-

¹ Цит. по кн.: *H. Richter. Dada — Art and Anti — Art. London, 1965, p. 33.*

² *Ibid.*, p. 34.

ном фантастическом мире» («ежедневно пересочинять жизнь») и т. п.

Дадаизм был бессильным и лишенным смысла протестом одиночек-интеллигентов. «Дадаизм был взрывом отчаяния в художнике, который чувствовал, как растет пропасть между ним самим, обществом и его временем»¹, — писал позднее немецкий историк искусства В. Феркауф.

Предпринятый дадаистами поход против искусства начался с обесмысливания художественных и литературных произведений. Вместо поэтических произведений, написанных по законам стихосложения, дадаисты стали писать некие «фонетические поэмы», представлявшие собой набор отдельных слогов и деформированных слов. «Мы довели нашу пластичность слова до такой степени, которую вряд ли можно будет превзойти. Мы достигли этого результата, отказавшись от логически построенных понятных фраз, т. е. путем отказа от документальных произведений (создание которых возможно только при требующей значительного времени группировке фраз и применении логически организованного синтаксиса)...»²

Эти первые попытки обесмысливания искусства делались в полном соответствии с дадаистской идеей отрыва искусства от сознания и сведения его к сфере интуиции. «Мы думали, — писал один из участников дадаизма, Марсель Янко, — открыть у человека новый инстинкт: художественный инстинкт. Искусство должно погрузить свои корни до глубин бессознательного... Нашим кредо было искусство интуитивного и магического вдохновения, которое было далеким от всякого натурализма и без которого наша молодежь не может жить»³. Таким образом, идейной основой дадаизма, хотя и не сформулированной в их манифестах, был философский идеализм в крайне субъективистских его проявлениях.

Артистическая деятельность дадаистов сводилась к громкой шумихе вокруг вечеров-концертов, которые устраивались в небольшом зрительном зале,

¹ W. Verkauf. Dada. London [1957], S. 11.

² H. Arp, R. Hülsenbeck. Dada. Zürich, 1957, S. 16.

³ Ibid., S. 19.

претенциозно названном ими «Кабаре Вольтер» и считавшемся центром дадаизма.

В своих представлениях дадаисты широко использовали *брюитистскую* музыку, заимствованную ими у футуристов и исполнявшуюся на «немузыкальных» инструментах — свистках, сковородках, пишущих машинках и т. п. Тексты, читавшиеся со сцены, делались по методу «автоматического письма»: каждый участник писал фразу, не зная, что написал его предшественник, либо участники по очереди писали слова, начинающиеся с последней буквы предыдущего слова. Вместо картин создавались *коллажи* — беспорядочно приклеенные на картон или полотно куски журнальных реклам, обрывки газетного текста и разноцветные клочки бумаги.

Для придания большей зрелищной эффектности участники «концертов» выступали в нелепых костюмах и масках. Одно из таких представлений Г. Арп описал в своем дневнике: «Я нашел новый тип стихов — «стихи без слов» или звуковые стихотворения, в которых гласные сочетались или располагались исключительно по их звуковым признакам. Сегодня вечером я впервые читал эти стихи. Для этого я сконструировал себе специальный костюм. Ноги были заключены в бумажные колонны из блестящего синего картона, которые доходили мне до бедер, так что я имел вид обелиска. Поверх был надет огромный картонный воротник, оклеенный снизу ярко-красным, а сверху — золотом. Он закреплялся вокруг шеи так, что я мог, двигая локтями, поднимать и опускать его, как крылья. На голове у меня была цилиндрическая, в белую и синюю полоску, шаманская шапка». Артиста вынесли и поставили на сцену. Медленно и торжественно произносил он бессмысленный текст:

Гадьи, бери, бимба,
гландрини, ланли, лонни, кадори...

Некоторые из представлений носили, по утверждению дадаистов, «антивоенный характер»; в этих случаях участники танцевали в мрачного вида масках и панцирях, напоминавших танки и противогазы — страшные символы войны.

Дадаисты не испытывали потребности установить контакт ни с прогрессивными силами, активно боровшимися против милитаризма, ни с революционерами. Цюрих был в годы первой мировой войны одним из центров марксистской революционной деятельности. Однако дадаисты были слепы и глухи к политической борьбе и далеки от интересов и чаяний народа. Замкнувшись в своем нигилизме, дадаисты были интегрированы в буржуазной среде, т. е. именно в той среде, против которой они первоначально выступили. Парадоксально, но эпатаж дадаистов привлекал именно буржуазию, которая в основном и посещала их концерты. Буржуазные зрители воспринимали представления дадаистов как забавное развлечение, отвечая смехом на оскорбительные выпады дадаистов (дадаисты называли своих зрителей «свиньями», «замызганными худосочными идиотами» и т. п.).

Только однажды дадаисты рискнули выступить перед рабочей аудиторией, дали концерт во дворе одного из заводов. В незадачливых артистов полетели камни с мостовой, и им пришлось срочно убраться вояси.

Дадаизм продолжал еще существовать некоторое время и после окончания войны. В погоне за сенсациями дадаисты стали пользоваться на своих выставках в качестве произведений искусства бытовыми предметами, обосновывая это (так же, как и современные представители поп-арта) желанием приблизить искусство к жизни. Наибольший скандал вызвал выставленный в качестве «фонтана» обычный бытовой писсуар. Попытка дадаистов демонстрировать материальные предметы под видом искусства успеха не имела.

После окончания войны дадаисты покинули Швейцарию и переселились в другие страны (преимущественно во Францию и в Германию). Там они пытались продолжать свою деятельность, организуя в различных залах скандальные вечера-концерты с замечательными по своей бессмыслице номерами («Манифест на масле», «Долой причесанный цикорий» и т. п.). Только в отдельных выступлениях, обычно проходивших при участии примкнувших к дадаизму

Л. Арагона, П. Элюара и некоторых других молодых писателей, вводились элементы политической сатиры, правда, тоже довольно беспорядочной. Так, на одном из концертов дадаистов Арагон выступил с резкой речью против маршала Фоша, а Элюар рубил ножом воздушные шары с изображениями Клемансо, Мильерана и других буржуазных политических деятелей. Но такие выступления носили единичный характер и не составляли лица послевоенного дадаизма.

Следуя духу времени, дадаисты пытались представить себя революционерами: они выпустили, например, листовки «Дадаисты против Вердена» с подписью «Дадаистский центральный совет мировой революции». Германские дадаисты попытались даже провозгласить, что «дада — это немецкий большевизм». Естественно, что такая «революционная деятельность» не приносила никакой пользы пролетарскому движению и не вредила буржуазии.

Интерес к дадаистам даже в буржуазной среде катастрофически падал. В своем стремлении удержать внимание публики дадаисты сочинили специальный манифест. Этот последний манифест дадаистов оказался наиболее осмысленным, он выражал точку зрения дадаистов на будущее: «Больше не надо художников, не надо литераторов, не надо музыкантов, не надо скульпторов, не надо религии, не надо республиканцев, не надо роялистов, не надо большевиков, не надо политики, не надо пролетариев, не надо демократов, не надо армий, не надо полиции, не надо родины, хватит, наконец, всех этих глупостей, не надо больше ничего, больше ничего, ничего, НИЧЕГО, НИЧЕГО, НИЧЕГО»¹. Этот манифест является документальным свидетельством полного нигилизма и окончательного краха дадаистского направления. В начале 1920-х годов дадаизм как течение в искусстве перестал существовать.

¹ Цит. по кн.: *M. Nadeau. Histoire du surréalisme. Paris, 1964, p. 33.*

Глава VI | «НАД» ИЛИ «ПОД» РЕАЛЬНОСТЬЮ

Искусство модернизма, сформировавшееся в основном в годы, предшествовавшие первой мировой войне, стало после окончания войны, безусловно, господствующим в буржуазных странах. Модернизм служил средством дегуманизации и десоциологизации творчества буржуазных художников. Идейную, мировоззренческую опору они искали в иррационалистической философии, и в частности в интуитивизме. В последующие годы художники-модернисты взяли на вооружение психоанализ З. Фрейда, а несколько позднее (к концу 40-х годов) — философию экзистенциализма.

Интуитивизм, фрейдизм и экзистенциализм — таковы три «кита», поддерживающие конструкцию современного «элитарного» западного искусства.

Интуитивизм помогал буржуазным теоретикам искусства переместить интерес художника с разума на интуицию, с объективного мира в якобы независимые от него «глубины» внутренней духовной жизни человека. Фрейдизм открывал художникам уводящие от действительности пути в подсознание человеческой личности — в мир «комплексов» и подавленных инстинктов. Экзистенциализм, философски обобщая ситуацию отчуждения личности в буржуазном мире, противопоставлял человека обществу, изображая общество в виде косной, враждебной людям силы, не имеющей ни внутренней логики, ни определенной цели.

Все три философских направления объединяли откровенная антисоциальность и агностицизм.

Первым из послевоенных направлений модернистского искусства по пути интуитивизма пошел сюрреализм. Как направление в искусстве сюрреализм возник в Париже и оформился манифестом в 1924 г. Инициаторами сюрреализма были молодые писатели, поэты, художники и просто интересующиеся искусством лица — А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кокто, А. Арто, М. Эрнст и др. Примкнули к сюрреалистам и бывшие дадаисты, в частности Т. Тзара и Г. Арп. Многих из них, например Арагона, Элюара и других, привлекли к сюрреализму его активный характер, бунтарские намерения, выдвинутые им революционные лозунги. Существенной причиной популярности этого зарождающегося среди художественной интеллигенции 1920-х годов направления были социальные условия, в которых оно возникло. Пережитые ужасы и горький опыт первой империалистической войны не внесли кардинальных изменений в условия существования в капиталистических странах. Бесперспективной и одинокой казалась жизнь выходцам из средней и мелкой буржуазии, к которой принадлежали в своем большинстве представители художественной интеллигенции, примкнувшие к новому направлению в искусстве. Они искали в нем выход из своего одиночества, паллиатив деятельности, не связанной ни с пролетарской революционностью, ни с империалистической действительностью. Именно такую видимость революционной активности и предлагал им сюрреализм.

Философской основой сюрреализма послужили идеалистические философские системы XIX в. и первой четверти XX в. В основном (как и для их предшественников по модернизму) это были учения Артура Шопенгауэра и Анри Бергсона. У Шопенгауэра, проповедовавшего неверие в прогресс и в разум, сюрреалисты нашли теоретическое обоснование для своей идеи сочетать в художественной практике элементы действительности и алогичной фантастики. Основатели сюрреализма разделяли точку зрения Шопенгауэра на мир как на «сутолоку измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга...»¹. Наблюдая социальную

¹ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. II. М., 1901, стр. 603.

несправедливость, царящую в окружающем их мире, сюрреалисты искали пути ухода от нее в мир бесплодной фантастики. Их деятельность протекала под знаком отрицания возможности социального прогресса.

Заимствовали сюрреалисты у Шопенгауэра и его идею противоположности понятия и интуиции, которую довели до полного отрицания логического смысла в произведении искусства. В сюрреалистическом искусстве воплотилось шопенгауэровское понимание художественного произведения как выражения интуиции посредством фантазии.

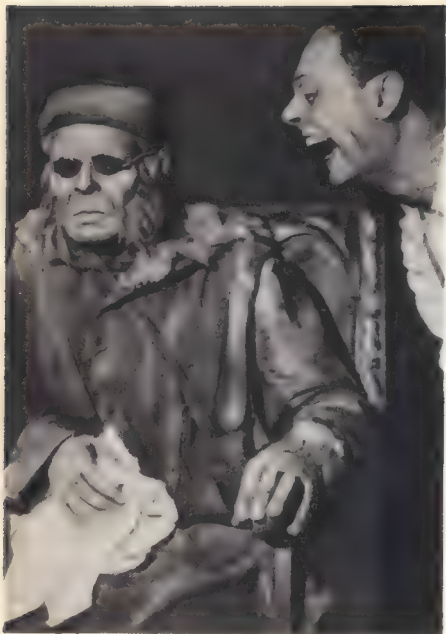
Шопенгауэр считал, что истинно гениальное художественное произведение «непосредственно исходит из интуиции и на интуицию рассчитано». Он подчеркивал, что «утилитарность» в подлинно художественном произведении немыслима: «Бесполезность — вот один из характерных признаков гениального произведения: это его дворянская грамота. Все остальные дела рук человеческих способствуют поддержанию или облегчению нашей жизни; не такова цель гениальных творений, — только они одни существуют ради самих себя, и в этом смысле в них надо видеть цвет или чистую прибыль бытия. Вот почему, когда мы наслаждаемся ими, сердце наше трепещет: мы выплываем из тяжелой атмосферы земной нужды и потребностей»¹.

Точка зрения Шопенгауэра на наслаждение искусством как на временное забвение жизненных тягот послужила для сюрреалистов исходным пунктом в построении их теории «новой реальности». Инициаторы нового движения объявили, что сюрреализм призван преобразовать весь мир, не прибегая к социальной революции. Социальной борьбе сюрреалисты противопоставляли «сюрреалистическую революцию» — «революцию умов». В 1924 г. вышел первый номер журнала, названный в соответствии с программой этого направления «Сюрреалистическая революция». В том же году было основано «Бюро сюрреалистических изысканий», в задачи которого

¹ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. II, стр. 399—400.



12. С. Дали. Предчувствие гражданской войны.



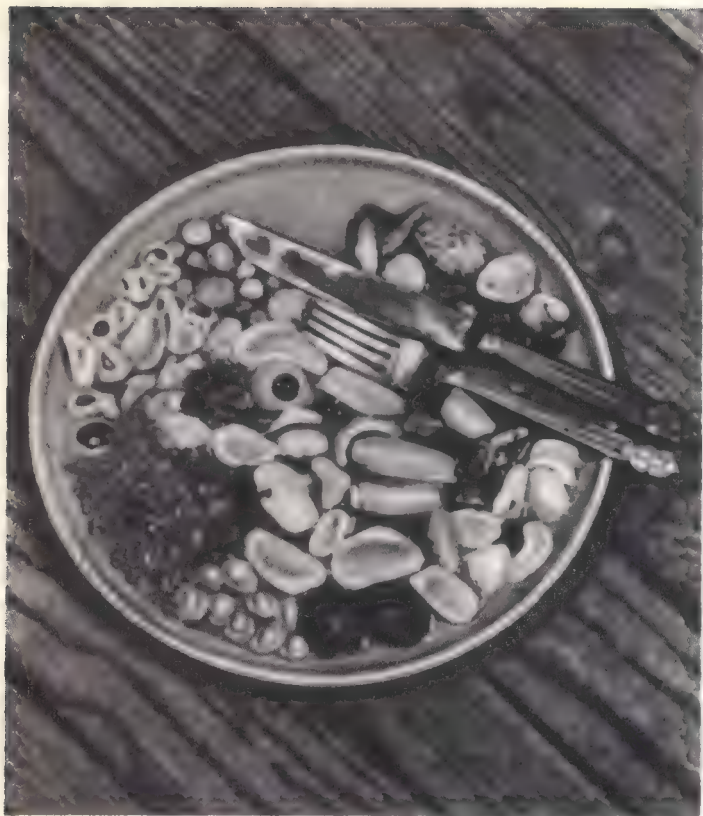
13. Сцена из пьесы
«Конец игры»
С. Беккета. Париж.
«Театр д'Ожурдюи».
1957 г.

14. Сцена из пьесы
«Стулья»
Е. Ионеско. Париж.
Театр-студия
Елисейских полей.
1961 г.





15. Р. Раушенберг. Монограмма.



16. Р. Пиррон. Очи карие, почему вы синие.

входило с помощью специально рассылаемых анкет, собраний и бесед возможно шире пропагандировать сюрреализм.

Противопоставляя свое понимание революции марксистско-ленинскому, сюрреалисты призывают произвести революционные изменения в человеческих представлениях и восприятиях. Для этого, утверждают они, нужно только отказаться от разума и традиционной логики, от привычного восприятия вещей, от абсурдного разграничения прекрасного и уродливого, правдивого и ложного. Нужно отказаться от всех традиций («в порыве бунта никому не нужны предки»), уничтожить все привычные представления о нормах человеческих взаимоотношений, о всех основах построения человеческого общества («все средства хороши для уничтожения понятия семьи, родины...») ¹. Иначе говоря, первым шагом в осуществлении «революции» должно стать освобождение личности от всякой социальной ответственности.

Сюрреалистическая «революция» должна, по утверждению ее теоретиков, вызвать «моральный и интеллектуальный» кризис, который толкнет людей к отказу от современного утилитарного подхода к жизни. Именно это, заявляют сюрреалисты, послужит делу освобождения личности. Демагогический смысл этих утверждений очевиден: все буржуазные общественные порядки сохраняются, а человеку предоставляется иллюзия духовной «свободы». Искусство, литература, в особенности поэзия, «являются прекрасной компенсацией за лишения, которые мы испытываем» ², — провозглашают сюрреалисты.

Проведение сюрреалистической «революции» теоретики этого направления возлагали на деятелей искусства. Именно художники должны создать средствами искусства «мир новой реальности», лишенный привычной логики. «В этом фантастическом мире самые неправдоподобные события кажутся нормальными, критический ум упраздняется, противо-

¹ A. Breton. Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946, p. 96, 99.

² Ibid., p. 34.

речия исчезают; эта чудесная область и есть, собственно, сюрреализм»¹. Главным достоинством фантастического мира «новой реальности» является полная, правда иллюзорная, свобода человека, который в этот мир погружается: «Тревожный вопрос возможности больше не ставится. Убивай, кради, люби, сколько тебе захочется... У тебя нет имени. Доступность всего неоценима»².

Первым требованием манифеста сюрреализма является полный отказ от реалистического подхода к художественному творчеству: «Мне он отвратителен,— пишет Бретон,— потому что он создан из убожества, ненависти и плоского самодовольства»³. Взамен реалистического искусства, рождающегося в результате глубоких обобщений явлений действительности, сюрреализм предлагает искусство, основанное на интуитивном озарении. Исходя из этого, Бретон формулирует и само понятие сюрреализма: «Итак, я определяю сюрреализм раз и навсегда: это — чисто психический автоматизм, с помощью которого предполагается выражение, будь то устно, письменно или любым другим способом, реальной мысли. Сюрреализм — это диктовка мысли, выключающая всякий контроль разума, всякое эстетическое и моральное предубеждение»⁴.

В первом манифесте сюрреалистов самым подробным образом излагаются приемы алогичного сюрреалистического творчества. В процессе создания художественного произведения, заявляют сюрреалисты, художник должен выйти из-под власти воли и разума. При этом исчезнет индивидуальность художника: он «уподобится эху вселенных», «таинственным резонансам миров». Он превратится в «регистратора» спонтанно возникающих образов. Человек, держащий в руках перо, не будет знать, что он пишет; он узнает, что он написал, только прочитав написанное. Художнику покажутся чужими написанные его рукой картины. Смысл привносится в произведения независимо от нас. Художник творит, не зная ни

¹ *I. Duplessis. Le surréalisme. Paris, 1958, p. 27.*

² *A. Breton. Les manifestes du surréalisme, p. 27, 28.*

³ *Ibid., p. 17.*

⁴ *Ibid., p. 45.*

структуры, ни объема, ни конечного смысла своего произведения, никаких «как», никаких «почему».

Сюрреалисты и здесь не оригинальны: в отрицании необходимости разума в художественном творчестве они следуют учениям иррационалистов, разделяя, в частности, точку зрения Шопенгауэра. «Авторы большинства книг (не говоря уже о книгах прямо дурных), — писал Шопенгауэр, — если их содержание не чисто-эмпирическое, мыслят, но не созерцают: они пишут в силу рефлексии, а не интуиции, и как раз это и делает их книги посредственными и скучными. Ибо то, что мыслил автор, мог бы при некотором усилии мыслить и читатель: ведь это лишь разумно-логические мысли, подробное изложение того, что *implicite* уже заключается в самой теме»¹. И далее, непосредственно касаясь проблемы творческого процесса: «Если совершенно объективное, очищенное от всякого воления, интуитивное восприятие является условием эстетического наслаждения, то тем в большей степени является оно условием эстетического творчества»².

Находят сюрреалисты опору и в учении Бергсона, считавшего, что в искусстве заключается «более прямое, более непосредственное видение реальности; и именно потому, что художник менее думает о том, чтобы утилизировать свое восприятие, он и воспринимает большее количество вещей»³. Последняя часть этого высказывания Бергсона воплотилась в творчестве сюрреалистов буквально: в бессмысленном, алогичном сочетании в их произведениях массы не связанных друг с другом явлений, предметов, деталей.

Сюрреалистам импонировало, что Бергсон, отказав интеллекту и подвластной ему науке в способности познания жизни, передал функции проникновения в сущность жизненных явлений художникам и писателям, «щедро наделенным интуицией». Именно они, утверждает Бергсон, способны познать самые сокровенные тайны жизни, проникнуть сквозь «за-

¹ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. II, стр. 67.

² Там же, стр. 381.

³ А. Бергсон. Собр. соч., т. 4, стр. 13.

навес, очень плотный у обыкновенных людей и очень легкий и почти прозрачный у артистов и поэтов», который висит, по утверждению Бергсона, «между природой и нами». «Что я говорю? — немедленно поправляется философ. — Между нами и нашим собственным сознанием»¹.

Эта поправка очень существенна: она подразумевает существование в нас особого рода «я», качественно отличного от рационального «я» и, в сущности, враждебного ему. «Занавес» Бергсона отделил художников-модернистов от жизни, оставив для них субъективистские манипуляции с собственным сознанием, в результате которых они должны были слышать «в глубине своей души» своеобразную музыку — «всегда оригинальную и непрерывную мелодию нашей внутренней жизни»².

Полностью заимствовали сюрреалисты у Бергсона и его точку зрения на искусство как на средство массового гипноза.

Присущую, по теории Бергсона, художественному творчеству «особую логику воображения» философ отождествляет с «логикой» сновидений, не подчиненной контролю разума. Единственным признаком, отличающим логику воображения от логики сновидения, Бергсон считает массовость воздействия и восприятия фантастической логики художественного творчества: «Мы имеем здесь перед собой как бы логику сновидения, но такого сновидения, которое порождается не фантазией отдельной личности, но снится всему обществу»³. Кстати сказать, использование сюжетов и образов из сновидений — характерная черта сюрреализма.

Широко используя отдельные положения философии Бергсона, сюрреалисты не нашли в его учении стройной системы, которая могла бы составить психологическую основу художественного творчества, помочь им в создании конкретных иррационалистических творческих приемов. Необходимую для их творчества психологическую базу сюрреалисты нашли в книгах австрийского психолога Зигмунда

¹ А. Бергсон. Смех в жизни и на сцене, стр. 138—139.

² Там же, стр. 138.

³ Там же, стр. 42.

Фрейда, идеи которого распространились в Европе и США одновременно и параллельно с учением Бергсона. Фрейдизм стал теоретической основой сюрреалистской концепции художественного творчества.

Как же определяют сюрреалисты характер творческого процесса? Художник, по их словам, как бы опускает ведро в свое подсознание и извлекает из него нечто, обычно скрытое, находящееся за пределами рационально постигаемого. Зафиксированное содержимое «ведра» и является произведением искусства. Этот новый вид «творчества», призванного выявлять и фиксировать сумеречные феномены подсознательного, и был назван сюрреализмом — сверхреализмом. Правда, уже в первом манифесте сюрреализма есть оговорка, что правильнее было бы пользоваться понятием «супернатурализм» (сверхнатурализм), которое гораздо более соответствует характеру этого направления. Учитывая несоответствие названия и сущности сюрреализма, авторы последующих работ о сюрреализме часто определяют его как находящийся не «над», а «за», а иногда и «под» миром реальности.

Сюрреалисты, подобно фрейдистам, рассматривают художественное творчество как своего рода убежище для личности, которая испытывает отвращение к действительности. «Наступает отстранение от действительности. Индивидуум уходит в свой более удовлетворяющий его фантастический мир»¹, — пишет З. Фрейд. Такой мир и создает искусство, которое рассматривается Фрейдом (а вслед за ним и сюрреалистами) как средство *сублимации* — переклечения в сферу художественного творчества недовольства действительностью, способного вызвать у человека психоневротические заболевания. «Если враждебная действительности личность обладает психологически еще загадочным для нас художественным дарованием, она может выражать свои фантазии не симптомами болезни, а художественными созданиями»², — утверждает З. Фрейд.

Из этого тезиса следуют два вывода, также воспринятые сюрреалистами: во-первых, фрейдисты не

¹ Prof. Dr. Sigm. Freud. О психоанализе. М., 1913, стр. 61.

² Там же.

делают качественного, принципиального различия между людьми здоровыми и психически больными (невротиками); во-вторых, художественное творчество практически сводится фрейдистами к одной из форм выражения сугубо личных фантазий и ставится, таким образом, в один ряд со сновидениями, которые, согласно Фрейду, также являются формой воплощения фантазий, порожденных неудовлетворенностью реальной жизнью.

Принятие сюрреалистами фрейдистского тезиса об отсутствии четкой грани между психической нормой и патологией привело к признанию ими сумасшествия состоянием наиболее перспективным для художественного творчества, поскольку сумасшествие полностью гарантирует от контроля разума. Теоретики сюрреализма рекомендуют деятелям искусства систематически производить «умственную гимнастику», которая позволит им произвольно «симулировать сумасшествие». Художник должен понять, что умение воспроизводить состояние бреда, умственную дебилность, маниакальный психоз, общий паралич говорит о гибкости человеческого ума, его умении подчинять волю идеям безумия, не испытывая при этом душевных потрясений и не теряя внутреннего равновесия. В результате такой «гимнастики» в художественной практике сюрреализма появилось большое количество полотен, которые даже врачи-психиатры не могли отличить от «картин», написанных психически больными в курсе трудотерапии (ср. рис. 10 и 11).

«Погрузившись в глубины подсознательного», сюрреалисты стали создавать алогичные и необъяснимые произведения, которые объявлялись образцами подлинно художественного творчества. Такие картины, по словам сюрреалистов, призваны обнажать все худшее, что есть в человеке, — «дремлющие и пробуждающиеся в нас чудовища», запретные и темные закоулки человеческого подсознания, в которых якобы таится «угроза жизни». Они конструируют «мир новой реальности», который способствует «очищению личности» путем «чистки нечистотами» и достижению «внутренней гармонии человека».

Перегружая свое искусство сценами жестокости и насилия, сюрреалисты следуют идее Фрейда, что каждый человек в индивидуальном развитии будто бы воспроизводит все стадии развития человечества — от животного до современной цивилизации, — а потому непременно бывает кровожаден и агрессивен. Созерцание картин жестокости должно, по утверждению фрейдистов, дать выход подавляемым инстинктам, что способствует «очищению человеческих душ».

Типичным примером такого рода сюрреалистического искусства могут служить кадры из фильма Ж. Кокто «Кровь поэта», показывающие бессмысленную, патологическую жестокость детей. Зима. Мальчики с ожесточением избивают друг друга снежками. Крупным планом — искаженные ненавистью детские лица. Два мальчика душат третьего его собственным кашне. Одного мальчика сбивают снежком с ног. Он истекает кровью. Его рвет. Он приоткрывает глаз (ремарка в сценарии: эта картина должна быть мучительной). Глаза закрываются. Кровь течет изо рта ребенка.

Более чем сорокалетняя практика сюрреализма свидетельствует: насыщенное сценами насилия и жестокости искусство вызывает не чувство облегчения, а отвращение у нормальных зрителей (см. рис. 12); напротив, у людей с патологической приверженностью к жестокости оно будит низменные инстинкты, способствуя их самооправданию.

Алогичные, бессвязные произведения сюрреализма не могли надолго привлечь внимание ни деятелей искусства, ни публики. В то же время творчество методом автоматизма давало удовлетворение далеко не всем сюрреалистам. Наиболее честные и талантливые участники этого движения один за другим стали отходить от него. Примерно около 1927 г. вокруг сюрреализма образовалась «зона молчания». Касаясь этого периода, Андре Бретон пишет во втором манифесте сюрреализма: «Я ищу вокруг нас, с кем обменяться, если это возможно, знаками единомыслия, но нет никого»¹.

¹ A. Breton. Les manifestes du surréalisme, p. 162.

Так закончился первый период деятельности сюрреалистов. Благодаря участию в этом движении (на ранней его стадии) одаренных писателей и поэтов отдельные произведения сюрреализма обладают некоторыми художественными достоинствами, особенно применительно к поэзии. Однако эти достоинства тонут в потоке макулатуры, наводнившей Западную Европу под видом сюрреалистических художественных произведений.

Сохранившаяся вокруг Бретона группка сюрреалистов стала искать новых путей, чтобы привлечь к своему направлению внимание деятелей искусства, прессы и публики. Псевдореволюционные лозунги сюрреалистической «революции» никого больше не привлекали. Существование и успехи первой в мире социалистической страны раскрывало перед народами капиталистических стран реальные пути борьбы за социальные преобразования. Росло влияние Французской коммунистической партии. Воздействие французских коммунистов сюрреалисты ощутили на себе.

Понимая, что среди участников сюрреалистического движения были и люди честные, искренне стремившиеся отстаивать народные интересы, но дезориентированные мнимой революционностью этого движения, французские коммунисты предприняли увенчавшуюся значительным успехом кампанию за отрыв от сюрреализма здоровых сил молодой бунтующей интеллигенции. В 1926 г. французские коммунисты попытались совместно с сюрреалистами выпускать периодическое издание «Кларте». Для части молодых писателей и художников-сюрреалистов работа в «Кларте» стала началом плодотворного сотрудничества с коммунистической партией. Против совместной работы с коммунистами выступил глава сюрреализма Бретон. В сентябре 1926 г. он напечатал брошюру «Законная защита», в которой заявил, что считает деятельность Французской компартии «дезорентирующей», потому что коммунистическая партия отстаивает исключительно материальные интересы. Но может ли, вопрошал Бретон, надеяться извлечь материальные выгоды из революции тот, кто ставит свою жизнь на красную карту? Так, из-

вращая марксизм, Бретон фактически приобщался к прямой политической борьбе.

Однако, оказавшись в 1927 г. почти в одиночестве, Бретон стал искать контактов с коммунистами, надеясь этим шагом вернуть себе популярность среди молодых деятелей искусства. Вместе с немногими из сохранившихся единомышленников Бретон вступил в одну из низовых ячеек Французской коммунистической партии и объявил себя и других сюрреалистов марксистами, «духовными помощниками» французских коммунистов. Сюрреалисты принялись «расширять» границы марксизма, они предложили не ограничиваться применением диалектического метода только для исследования социальных проблем, а пользоваться диалектикой и при рассмотрении проблем любви, снов, сумасшествия. Они уверяли, что сюрреализм не отличается, по существу, от марксизма, и пытались доказать, что попытки сюрреалистов извлечь из «глубин человека» заключенные там «священные сокровища», стремление стереть грань между сознательным и бессознательным создают непосредственные «точки соприкосновения» сюрреализма с марксизмом. Сюрреалисты утверждали, что попытки достичь свободы посредством выявления подавляемых желаний и примирить таким образом противоречия действительности находятся в рамках диалектического материализма. «Исходным пунктом» своих теорий сюрреалисты объявляют теперь исторический материализм. Они «безоговорочно» присоединяются к нему, провозгласив вопрос «страстного обращения к действительности» вопросом жизни и смерти. Они хотят в этом отношении «походить на Фейербаха», «бросившего в лицо ошеломленной интеллигенции идею, что человек есть то, что он ест, и что будущая революция имела бы больше шансов на успех, если бы люди получили лучшее питание, вроде горошка вместо картофеля»¹.

Признавая, что раньше они основывались на идеалистических позициях, сюрреалисты указывают, что это не противоречило ничему, кроме механистического материализма. «Абсолютный идеализм»

¹ A. Breton. Les manifestes du surréalisme, p. 98.

Гегеля всегда устраивал сюрреалистов, а диалектический материализм, заявляют они,— это простое перенесение гегелевского идеализма в план практических действий.

Социальная революция, рассуждают сюрреалисты, не может быть целью, так как она является только условием для «обновления человечества». Социальная революция должна прежде всего освободить человека от «наручников социальных рамок». В ожидании революции нужно продолжать исследовать «жизнь подсознания», конечно, независимо от всякого «внешнего контроля, даже марксистского».

Сюрреалисты отвергают ленинизм — «коммунистические взгляды, нашедшие воплощение в России». В своей «трактовке» марксизма сюрреалисты смыкаются с троцкизмом. Ревизионизм и идеализм «сюрреалистического материализма» настолько очевидны, что даже буржуазные философы комментируют, что, «вдохновляясь Энгельсом», сюрреалисты «приходят к Платону».

В 1928 г. на специально созванном партийном совещании Бретону было предложено доложить собравшимся об идейных позициях сюрреализма. Перед Бретоном был поставлен вопрос: считает ли он, что передовая литература и искусство выражают интересы рабочего класса? Бретон заявил, что он не верит в существование и необходимость литературы, выражающей интересы пролетариата, и сослался на статью Троцкого, в которой тот говорил о новом пролетарском искусстве как о деле далекого будущего. Бретон заявил, что озабоченность писателей и художников отображением тяжелых условий жизни пролетариата препятствует проведению «духовных реформ» в области литературы и искусства, в связи с чем они являются настоящими контрреволюционерами. Французские коммунисты осудили позиции Бретона, и он вышел из рядов Французской коммунистической партии.

В 1930 г. глава сюрреалистов выпустил второй манифест, который явился, по существу, политической программой сюрреализма. Журнал «Сюрреалистическая революция» был в том же году переименован в «Сюрреализм на службе революции», хотя,

по существу, он проводил откровенно контрреволюционную линию.

Новый манифест сюрреализма уделял мало внимания проблемам собственно художественного творчества. Большое место в новом манифесте занимает вопрос об отношении искусства и зрителей, проблема коммуникативности. В трактовке этих проблем особенно очевидно проявляется реакционный характер сюрреализма этого периода. Народ представляется сюрреалистам враждебной силой, которая мешает творчеству, «дезориентирует» деятелей искусства. «Самый простой сюрреалистический акт — с револьвером в руках выйти на улицу и стрелять наугад, пока возможно, в толпу»¹, — писал А. Бретон в манифесте.

По мере отказа от стихийного протеста против буржуазной действительности и усиления антинародных тенденций в сюрреализме он получает все большую поддержку со стороны идеологов буржуазии. Художники-сюрреалисты становятся желанными участниками международных выставок, их полотна постепенно вытесняют из музеев произведения художников-реалистов. Меценаты финансируют съемки сюрреалистических кинофильмов. Ряды сюрреалистов пополняются, но теперь уже не бунтующей молодежью, а художниками-антиреалистами. В 1929 г. к сюрреалистам примыкает Сальвадор Дали, затем Ив Танги, Ф. Бейкон, несколько позднее П. Челищев и др.

Годы второй мировой войны значительная часть сюрреалистов провела в Соединенных Штатах, пользуясь материальной поддержкой американских ценителей модернистского искусства. В 1946 г. французская буржуазная печать благосклонно встретила вернувшихся во Францию сюрреалистов. В 1947 г. в Париже состоялась международная выставка сюрреализма («Выставка-47»); буржуазная пресса приняла выставку восторженно и объявила ее «крупнейшим явлением парижской жизни».

Не внесли ничего принципиально нового в творчество сюрреалистов и последующие годы. По-прежнему его основу составляли сны, видения, галлюци-

¹ А. Breton. Les manifestes du surréalisme, p. 94.

нации. Из огромной массы работ сюрреалистов выделяются лишь немногие произведения, выходящие за рамки эстетических принципов этого направления.

Меткую, уничтожающую характеристику сюрреалистам дал Илья Эренбург, личный свидетель становления деятельности сюрреалистов: «Они и за Гегеля, и за Маркса, и за революцию, но на труд они никак не согласны. У них свое дело... Они прилежно проедают кто наследство, а кто приданое жены... Они начали с непристойных слов... Наименее лукавые признаются, что их программа — целовать девушек. Сюрреалисты похитрей понимают, что с этим далеко не уедешь. Девушки для них соглашательство и оппортунизм. Они выдвигают другую программу: онанизм, педерастия, фетишизм, эксгибиционизм, даже скотоложество. Но в Париже и этим трудно кого-либо удивить. Тогда... на помощь приходит плохо понятый Фрейд, и обычные извращения покрываются покровом сугубой непонятности. Чем глупее — тем лучше»¹.

Буржуазную сущность мнимобунтарского характера сюрреализма вскрывает Жан-Поль Сартр в работе «Что такое литература?». Сартр справедливо отмечает, что «сюрреалистическая негативность» совершенно безвредна для буржуазии. Более того, такого рода «антибуржуазное» искусство создается, по существу, для буржуазных зрителей и вполне укладывается в рамки буржуазной идеологии. Ж.-П. Сартр убедительно показывает истинный характер взаимоотношений бунтарей сюрреалистического толка с буржуазией, устои которой они якобы неотступно подрывают. «Так как подобное систематическое разрушение не идет дальше скандала, это равносильно тому, что первый долг писателя — спровоцировать скандал и по неписаным законам избежать последствий. Буржуазия позволяет ему это: она улыбается его легкомыслию. Не имеет значения, что писатель ее презирает; это презрение не пойдет дальше, так как она — его единственная публика»².

Еще более резко оценивают демагогические позиции сюрреализма бывшие участники этого направле-

¹ И. Эренбург. Хроника наших дней. М., 1935, стр. 131—132.

² J.-P. Sartre. Situation II, p. 175—176.

ния, отдавшие сюрреалистическим «поискам» годы своей творческой жизни: «Эксплуататоры ловко удар нанесли, убедив эксплуатируемых, что существует один только выход — бегство в мечту...»¹ — писал бывший участник этого направления французский поэт-коммунист Робер Деснос.

В. И. Ленин в своей работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» называл шарлатанами тех людей, которые пообещали бы, что в политике революционного пролетариата не будет никаких трудностей². Сюрреалисты обещали снятие всех жизненных противоречий легким путем «сюрреалистической революции» в сознании людей.

В. И. Ленин писал, что отрицание партийности и партийной дисциплины «равносильно полному разоружению пролетариата *в пользу буржуазии*»³. Сюрреалисты не только теоретически отрицали необходимость такой дисциплины, но и прямо выступали против нее, будучи в рядах Французской коммунистической партии. Понимая реальную опасность сюрреалистского «бунтарства», французские коммунисты удалили сюрреалистов из своих рядов.

В. И. Ленин разоблачал неустойчивость «мелкобуржуазной революционности», предвидя «бесплодность ее, свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением...»⁴.

Сюрреалисты подтвердили своей практикой правильность ленинской оценки анархического бунтарства. В столкновении с острыми жизненными вопросами сюрреалисты растеряли всю свою «революционность», обнажив подлинную — мелкобуржуазную — сущность своего направления, его враждебность действительным интересам народа.

¹ «Иностранная литература», 1963, № 9, стр. 127.

² См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 21.

³ Там же, стр. 26.

⁴ Там же, стр. 14.

Глава VII | АБСУРД ВМЕСТО ЛОГИКИ

Превращение сюрреализма в одно из ведущих направлений буржуазного искусства, постоянная рекламная и финансовая его поддержка буржуазией стимулировали появление подобных ему направлений модернистского искусства, которые, как и сюрреализм, опирались на философский идеализм.

В начале 1950-х годов во французском театральном искусстве заявило о себе новое направление, получившее широкую известность под названием искусства абсурда. Его основоположниками были постоянно живущие и работающие во Франции драматурги — румын Эжен Ионеско и ирландец Сэмюел Беккет.

Пьесы драматургии абсурда («антипьесы») ставились во многих театрах капиталистических стран. Лишенные привычной логики и смысла, спектакли вызывали бурную реакцию зрительного зала. Споры вспыхнули и в прессе. Мнения критиков резко разошлись: одни провозглашали искусство абсурда возрождением и обновлением театра, другие считали его деградацией театрального искусства.

У Э. Ионеско и С. Беккета появились соратники: приемами искусства абсурда стали пользоваться в своем творчестве драматурги А. Адамов и Ж. Жене (Франция), Г. Пинтер и Н. Симпсон (Англия) и некоторые другие. Однако они не составляли единой, организованной группы, работали они порознь, не общаясь между собой. Исчерпав постепенно новизну приемов алогизма, большинство из них отошло от принципов театра абсурда. Претерпело некоторую

эволюцию и творчество самого Э. Ионеско. Не изменив идейных основ своего творчества, Э. Ионеско отказался, однако, от полного алогизма, характерного для его ранних произведений. Его новые пьесы не вызывают больше скандалов в зрительном зале. Последняя пьеса Ионеско «Жажда и голод» была поставлена в феврале 1966 г. в крупнейшем парижском театре «Комеди Франсез».

Число статей и книг, посвященных театру абсурда, во много раз превосходит количество самих произведений этого направления. «В ФРГ пишут докторские диссертации о наших работах и о нас самих. Меня преподают в Норвегии, на факультетах Англии и Австралии, в американских колледжах... Я интересую молодых русских и молодых японцев. Мне посвящаются монографии»¹, — без ложной скромности заявляет Э. Ионеско.

Тексты пьес театра абсурда, многочисленные статьи, рецензии, монографии, а также выступления и интервью Э. Ионеско дают достаточный материал для анализа методов, целей, идейных и философских основ этого направления.

Название «искусство абсурда» точно определяет сущность этого течения модернизма: оно выражает основной творческий прием и мировоззрение драматургов, работающих в этом стиле. Создаваемый ими средствами искусства мир абсурда не является адекватным отражением реального мира с его объективными закономерностями. И в то же время мир искусства абсурда не фантастичен, не полностью вымышлен, в деталях он натуралистически копирует действительность. Однако эти детали объединяются драматургом произвольно, вне органических законов, образуя реально зримый на сцене кошмарный мир хаоса, мир абсурда.

Драматурги искусства абсурда в своих произведениях расчленили жизненно целостные элементы театрального представления и нарушили их реальную взаимосвязь. Далось им это нелегко: «...что мне мешало в театре, так это присутствие на сценической площадке персонажей во плоти и крови. Их мате-

¹ «Le Figaro littéraire», 30 mars, 1963.

риальное присутствие разрушало вымысел»¹, — сетует Э. Ионеско.

Свою разрушительную деятельность драматургии театра абсурда начали не с внешнего искажения образов, даже не с деформации (как это делали, например, экспрессионисты), а с ломки самой логики драматургического материала. Прежде всего они лишили свои произведения локальной и исторической конкретности. Невозможно даже приблизительно определить, когда разыгрывается действие той или иной пьесы. «Вы когда-нибудь перестанете донимать меня этими вашими приставаниями со временем? Это же бессмысленно! Когда! Когда! В какой-то день — вам этого мало?» — с раздражением заявляет один из героев пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» (1952 г.). Соответственно безликим является и место действия. «Это нельзя описать. Ни на что не похоже. Тут ничего нет. Одно дерево» — так определяет место действия другой персонаж той же пьесы. Действие значительной части пьес искусства абсурда происходит в небольших замкнутых помещениях, комнатах, квартирах, совершенно изолированных от внешнего мира.

Авторы абсурдистских пьес подвергают разрушению и временную последовательность событий. Так, в пьесе Э. Ионеско «Лысая певица» (1949 г.) часы, по ремарке автора, «бьют 17, бьют сколько угодно»; через четыре года после смерти труп оказывается теплым, а хоронят его через полгода после смерти. Два акта пьесы «В ожидании Годо» разделяет ночь, «а может быть — 50 лет». Этого не знают сами персонажи пьесы.

Локальная неконкретность и временной хаос дополняются нарушением логики и в диалогах. Характерным примером может служить «экспериментальная басня», рассказанная в пьесе «Лысая певица» брандмайором: «Однажды некий бык спросил некую собаку, почему та не проглотила свой хобот. Прости, — ответила собака, — я думала, что я слон». Абсурдно и само название пьесы «Лысая певица»: в этой «антидраме» лысая певица не только не появ-

¹ E. Ionesco. Notes et contre-notes. Paris, 1962, p. 4.

ляется, но и не упоминается в тексте пьесы. Герои пьесы «В ожидании Годо», глядя на одни и те же ботинки, называют их то серыми, то желтыми, то зелеными... Такого рода бессмыслица, перемежающаяся низкопробной клоунадой и эксцентрикой, составляет подавляющую часть содержания пьес абсурда, написанных в первые восемь-девять лет существования этого направления (1949—1958 гг.).

Никак не объяснимая, ни с чем реальным не ассоциирующаяся бессмыслица — испытанный прием формалистического искусства. Сочетание деталей, логически не сочетаемых, создание произведений, логически не объяснимых, лежали в основе сюрреализма. Искусство абсурда перенесло эти приемы из сюрреалистической живописи и скульптуры на сцену. Общность методов двух этих направлений модернизма особенно наглядно выступает при сравнении какой-либо сюрреалистической картины с отрывком из пьесы театра абсурда.

Со скрупулезной точностью выписал Сальвадор Дали на одной из своих картин Венеру Милосскую. С не меньшей тщательностью вырисованы им ящички, расположенные в ее туловище. Каждая из деталей в отдельности понятна и доходчива. Сочетание торса Венеры Милосской с выдвижными ящиками лишает произведение С. Дали всякой логики.

Герой скетча Э. Ионеско «Автомобильный салон» (1952 г.), собирающийся купить новый автомобиль, говорит продавщице: «Мадемуазель, не одолжите ли Вы мне свой нос, чтобы я мог лучше рассмотреть? Я его верну Вам перед уходом». Продавщица отвечает ему «безразличным тоном»: «Вот он, Вы можете его оставить у себя». Каждая часть этих предложений сама по себе вполне логична, построена грамматически правильно, осмысленна. Нелепо сочетание частей этих предложений.

Глава сюрреализма А. Бретон, посмотрев одну из ранних пьес Э. Ионеско, имел все основания заявить, что в искусстве абсурда достигнуто средствами сюрреализма то, о чем мечтали и чего не смогли достичь в области театра сами сюрреалисты.

Творческие позиции Ионеско близки сюрреализму не только по приемам и формалистическому ме-

тоту создания произведений, но и по своей антиреалистичности, фрейдистскому подходу к проблеме соотношения искусства и жизни. «Театр для меня — это проецирование на сцену внутреннего мира: в своих снах, в своих тревогах, в своих смутных темных желаниях, именно в своих внутренних противоречиях я, со своей стороны, оставляю за собой право черпать материал для театра»¹, — заявляет Э. Ионеско. Источник его творческого вдохновения целиком совпадает с творческим материалом сюрреалистов, воплощавших в живописи, по их собственному утверждению, свои сновидения, кошмары, подавляемые подсознательные желания.

Подобно сюрреалистам, Э. Ионеско призывает деятелей искусства «погрузиться в себя» в поисках сюжета и творческого вдохновения: «...в самих себе только находят образы и постоянные глубокие схемы театральности»². И далее, полностью смыкаясь с сюрреалистами в их понимании творческих методов, Э. Ионеско заявляет, что «ясновидцем» становится тот, кто слепо доверяет своим подсознательным ощущениям, видениям, инстинктам.

Широко пользуясь приемами сюрреализма, во многом разделяя их точки зрения на искусство, авторы театра абсурда ставят себе, однако, иные, чем сюрреалисты, цели. Сюрреалисты пытались создать средствами своего искусства «мир новой реальности» — отличный от действительности фантастический мир, уводящий художников и зрителей от тяжелых жизненных проблем. Участники театра абсурда, напротив, никогда не стремились конструировать «надреальный» мир, они выдавали создаваемый средствами своего искусства мир абсурда за углубленное раскрытие подлинного содержания жизни.

Мир искусства абсурда объявлялся его авторами даже более подлинным, чем сам действительный мир.

¹ *Eugène Ionesco. Théâtre, t. II. Paris, 1958. p. 57.* Это утверждение, как и ряд других аналогичных определений творческого кредо Э. Ионеско, мы находим в его пьесе «Щедрая импровизация Альма, или Хамелеон пастуха», героем которой является драматург Ионеско, обладающий, судя по ремаркам, даже портретным сходством с самим автором пьесы.

² Цит. по кн.: *Marieanne A. Reinke. Zwei Welten und zwei Zeiten im Werke Eugène Ionescos. Köln, 1964, S. 73.*

«Я издавна придерживался мнения, что правда вымышленная более основательна и насыщена, чем повседневная действительность»¹, — писал Э. Ионеско. Что же касается реалистического искусства, то «реализм, будь то социалистический или нет, подлинной реальности не достигает. Он сужает ее, разжижает, фальсифицирует, дает искаженную перспективу»².

Отстаивая право художника на подмену отражения действительности «вымышленной правдой», Э. Ионеско выступает не только против реалистического метода, но и против исторического подхода в искусстве: «Только миф подлинен: искусство, пытающееся осознать его, его фальсифицирует, наполовину разрушает»³.

Враждебность Э. Ионеско реализму выходит за пределы идейно-теоретических споров, реалистический метод мешал ему прежде всего в непосредственной практике. С раздражением описывает Э. Ионеско свои усилия изгнать из театра жизненно реальную правду: «Как будто было два плана реальности: реальность конкретная, материальная, обедненная, опустошенная, ограниченная, — реальность живых, обиденных людей, движущаяся и говорящая на сцене, — и реальность воображения; обе лицом к лицу, не перекрывая друг друга, несводимые друг к другу...»⁴

Сущность «мира абсурда», его идейные основы отчетливо выявляются при непосредственном анализе драматургии этого направления.

Сюжет пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» прост. Двое бродяг — Эстрагон и Владимир — ждут у проселочной дороги Годо. Кто такой Годо — неизвестно. Скорее всего, это бог или божок (от английского God). Чтобы «убить время», герои разговаривают о ботинках, об Евангелии, утоляют голод морковкой, собираются повеситься, но боятся, что не выдержит сук. Появляется некий Поццо со своим тяжело на-

¹ E. Ionesco. Die Nashörner. Zürich, 1960, S. 84.

² Ibid., S. 83—84.

³ Цит. по кн.: R. W. Coe. Eugène Ionesco. New York, 1961, p. 3.

⁴ E. Ionesco. Notes et contre-notes, p. 4—5.

груженным слугой Лакки, которого он ведет на веревке, обвязанной вокруг шеи слуги. Поццо садится и ест курицу. Эстрагон выпрашивает у него косточки и жадно их грызет. Поццо приказывает Лакки думать. Лакки бубнит бессмысленный набор слов. Его избивают, чтобы заставить замолчать. Поццо и Лакки уходят. Появляется мальчик и сообщает, что Годо сегодня не придет. Эстрагон и Владимир решают уйти, но не трогаются с места. Занавес.

Второй акт разыгрывается там же. Повторяется разговор о ботинках. Появляется ослепший Поццо и онемевший Лакки. Поццо по-прежнему тащит Лакки на веревке. Лакки безропотно несет тяжелый багаж (чемодан оказывается с песком). Они уходят после нескольких клоунадных драк. Эстрагон и Владимир решают повеситься, но разрывается веревка. Появляется мальчик и сообщает, что Годо сегодня не придет. Эстрагон и Владимир решают уйти, но не двигаются с места. Занавес.

В пьесе олицетворяется бессмысленное и бесплодное ожидание «неизвестно чего». Бессмыслица происходящего подчеркивается циклично замкнутым построением пьесы: второй акт почти полностью повторяет первый. Оба акта приходят к аналогичному концу — Годо сегодня не придет, герои хотят уйти, но не двигаются с места¹. Концовка актов подчеркивает статичность действия.

Циклично замкнуто построены эпизоды и внутри пьесы, высказанная одним из героев мысль повторяется в конце диалога другим героем, как бы замыкая круг:

Владимир. С этим ничего не поделаешь.

Эстрагон. Сколько ни выходи из себя.

Владимир. Останешься, какой есть.

Эстрагон. Как ни вертись.

Владимир. Нутро не меняется.

Эстрагон. Ничего не поделаешь.

¹ Некоторые зарубежные критики не без оснований связывают эту подчеркиваемую автором «невозможность уйти» с философией экзистенциализма, рассматривающей человеческое существование как роковую обреченность на «нахождение здесь» (см., например, статью *B. Morrisette. Les idées de Robbe-Grillet sur Beckett.* — «La Revue des lettres modernes». Paris, 1964, p. 60—62).

Идея неспособности человека к действию проходит через всю драматургию абсурда, особенно откровенно она выражена в пьесе Э. Ионеско «Убийца без вознаграждения» (1957—1958 гг.). В финальной сцене герой встречается лицом к лицу с убийцей, на совести которого много жертв, в том числе женщин и детей. Герой направляет на преступника два пистолета. Убийца вооружен только ножом. Герой пускается в рассуждения, бросает пистолеты, опускается перед убийцей на колени, и преступник вонзает в него нож.

Герои произведений искусства абсурда не могут довести до конца ни одного действия, не в состоянии осуществить ни один замысел. В этой «безысходной бездеятельности» героев также подразумевается экзистенциалистский подтекст, идея о расхождении бытия и мышления, сформулированная еще С. Кьеркегором: «Человек мыслит и существует, а экзистенция отделяет бытие и мышление»¹.

Философская антропология экзистенциализма помогла деятелям искусства абсурда теоретически обосновать их видение человека как существа, расщепленного на алогичное мышление и лишённые смысла поступки. Из философии экзистенциализма заимствовано ими и понимание жизни как процесса, худшего, чем смерть. «Мы знаем худшие несчастья (чем смерть.— И. К.) и прежде всего — несчастье жить»², — писал С. Кьеркегор. Под знаком смерти идет и даже возникает жизнь в пьесах театра абсурда. «Вот так рождают, распластанные на могиле, блеснет день на мгновение и снова ночь», — говорит один из героев пьесы «В ожидании Годо». «Распластанные на могиле в муках производят на свет. А в яме могильщик уже тихонько вращает своим заступом. Время — на то, чтобы состариться. Воздух насыщен нашими воплями», — вторит ему другой герой той же пьесы. Дважды пытаются повеситься герои пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». Кончают жизнь самоубийством оба героя пьесы Ионеско «Стулья» (1952 г.).

¹ S. Kierkegaard. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Zweiter Teil. Dusseldorf — Köln, 1958, S. 35.

² S. Kierkegaard. Entweder — Oder. München, 1958, S. 257.

Убийство лежит в основе сюжета пьесы Ионеско «Амедей, или Как отделаться» (1954 г.). Пять трупов фигурируют в пьесе Ионеско «Убийца без вознаграждения» (1957 г.). Сороковую ученицу за день убивает герой пьесы Ионеско «Урок» (1951 г.).

В соответствии с философией экзистенциализма «жизнь под знаком смерти» воспринимается героями драматургии абсурда как неизбежность, как благо, как надежная защита от тягот жизни. «Страх смерти был самым прочным моим щитом», — заявляет герой последней пьесы Э. Ионеско «Жажда и голод» (1966 г.).

Но и те герои искусства абсурда, которые непосредственно не переживают проблему смерти, убийства или самоубийства, не ощущают полноты и радости жизни. Они, по меткому выражению одного из зарубежных критиков, заживо умирают на сцене. Подавляющее большинство героев произведений С. Беккета наделено чертами физического уродства. Так, в пьесе «Конец игры» главный герой слепой и полупараличный, два других героя безногие. Наделен слепотой и герой пьесы «Все падающие» (1957 г.). В финале новеллы «Уатт» (1953 г.) собираются на ленч 28 родственников героя, все в той или иной мере изуродованы. Взгляд на человека как на существо неполноценное, ущербное совершенно определенно сформулирован в той же новелле «Уатт»: «физическое уродство — естественное состояние человека».

Герои Беккета не тягостятся своим уродством, оно, оказывается, помогает им жить. Слепой старик, герой пьесы «Все падающие», прямо заявляет: «Потеря зрения меня подхлестнула. Если бы я мог стать глухонемым, я дотянул бы до ста лет». Не менее легко воспринимают свое уродство и герои пьесы «Конец развлечения». «Нет ничего забавнее несчастья... Да, да, это самая смешная вещь в мире», — утверждает безногий отец героя, обитающий в мусорном ящике на песке или на опилках.

Стремясь подчеркнуть атмосферу уродства, патологии, окружающую человека, Беккет акцентирует в своих пьесах антиэстетизм, маразм жизни. «Весь дом воняет трупом», — заявляет герой. «Вся вселенная», —

добавляет слуга («Конец игры», см. рис. 13). Для того чтобы вызвать отвращение читателей и зрителей к героям пьесы «В ожидании Годо», Беккет настойчиво повторяет, что у одного из них «воняет изо рта», а у другого «воняют ноги».

Предельный антигуманизм абсурда бросается в глаза. Швейцарский критик Н. Гесснер справедливо пишет: «Увидев «В ожидании Годо» на сцене, даже ничего не зная о Сэмюэле Беккете, трудно вообразить себе более полную и доведенную до крайности литературную картину конца мира и человеческого духа»¹. Это высказывание можно в полной мере отнести и к другим произведениям искусства абсурда.

Дегуманизированные герои произведений искусства абсурда нарочито лишены каких-либо отличительных качеств, спецификаций. В «Лысой певице» Э. Ионеско супруги Смит ничем не отличаются от супругов Мартэн. Герои пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» настолько деиндивидуализированы, что некоторые буржуазные критики утверждают, будто они являются не двумя героями, а одним «парным» героем, воплощающим в образной форме дуализм человеческой личности: Владимир — рассудочность, Эстрагон — эмоциональность. Однако и эти качества нестабильны. Герои, несколько растерянно заявляет критик, «могут меняться этими чертами»². Другой критик высказывает предположение, что Владимир и Эстрагон олицетворяют собой разделение мира на Восток и Запад³. Но это предположение не подтверждается текстом пьесы, а основано только на том, что один из героев наделен славянским именем.

Часто деиндивидуализированность героев театра абсурда подчеркивается авторами чисто формальными средствами: герои либо вообще лишаются имен (например, в романе С. Беккета «Неназываемый», 1958 г.), либо разные герои носят одно и то же имя. Так, в пьесе Э. Ионеско «Жак, или Подчинение» (1950 г.) обе героини настолько неразличимы, что

¹ N. Gessner. Die Unzulänglichkeit der Sprache. Zürich, 1957, S. 110.

² W. Hooker. Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theatre.— «The Kenyon Review», 1960, N. 3, p. 449.

³ A. Lewis. The Contemporary Theatre. New York, 1962, p. 262.

их должна играть, по указанию автора, одна и та же актриса. Автор дает героиням (старшей и младшей сестре) к тому же одно и то же имя — Роберта, а для того чтобы как-то отличить их друг от друга, пишет в тексте пьесы: Роберта I и Роберта II. Символизируя таким образом сущностное тождество героинь, Беккет подчеркивает его формальным, внешним различием: «Роберта I имеет два носа, Роберта II — три носа».

Прием нивелировки личности путем наделения всех персонажей пьесы одним и тем же именем применяется в искусстве абсурда широко. Так, в пьесе Э. Ионеско «Лысая певица» у умершего Бобби Уотсона осталась вдова, ее зовут тоже Бобби Уотсон. Бобби Уотсон зовут всех их детей. Двоюродный брат, за которого хочет выйти замуж вдова Бобби Уотсона, тоже Бобби Уотсон. Зачем нужны различные имена, когда люди, в представлении деятелей театра абсурда, в сущности, неотличимы друг от друга?

Некоторый свет на «технику» создания такого рода «образов наизнанку» проливает одна из теоретических работ Э. Ионеско. Правда, в соответствии с нигилистическим характером самого направления искусства абсурда Ионеско больше говорит о том, чего в этих образах не должно быть, чем о том, что их составляет: «Нет интриги — тогда нет и архитектуры, нет загадок, требующих разрешения, есть просто неразрешимое, непонятное; нет характеров — персонажи непознаваемы; они становятся поминутно противоположностью самим себе, занимают места других и наоборот; просто продолжение без продолжения, сцепление случайностей, вне отношения причины к следствию; происшествие необъяснимое, или состояния эмоциональные, или неопишуемая путаница, — но живая, полная намерений, движения, страсти бессвязной, погружающей в противоречия: это может показаться трагическим, это может показаться комическим, или и тем и другим сразу, так как я не в состоянии отличать последнего от первого»¹. Таким образом, уже самой методикой создания образов предусматривается их неопределенность,

¹ E. Ionesco. Notes et contre-notes, p. 136—137.

бессмысленность и необъяснимость их стремлений, поступков, придается им марионеточный характер.

Сам Э. Ионеско говорит о героях своих ранних пьес, что «они освобождены от всякой психологии. Они просто механизмы»¹. Драматург объясняет этим, что они живут в «безличном мире», в «мире коллективизма»². При этом Э. Ионеско специально оговаривается, что под «миром коллективизма» он имеет в виду не какое-либо отдельное, определенное общество, а все современные общественные формации, все современное человечество. Такое расширительное толкование анонимности героев искусства абсурда мы находим и в творчестве С. Беккета. Один из персонажей пьесы «В ожидании Годо» прямо заявляет: «Но здесь, на этом месте, в данный момент, человечество — это мы, нравится вам это или не нравится».

Высказанное Э. Ионеско положение о неизбежной нивелировке человеческой личности «миром коллективизма» опирается на философскую антропологию экзистенциализма, почти совпадая с высказываниями одного из его лидеров, М. Хайдеггера: «...каждый другой становится подобен другому. Это пребывание друг возле друга полностью растворяет собственное существование в способе бытия «других» именно таким образом, что другие еще более меркнут в своем различии и определенности»³.

Подчеркивая метафизическую обреченность своих героев, их одиночество, авторы пьес абсурда всячески заостряют тему некоммуникативности человека, органической неспособности людей понять друг друга и договориться.

Еще в одной из своих ранних литературоведческих работ, посвященных творчеству М. Пруста (1931 г.), С. Беккет заявил, что искусство является апофеозом одиночества и что между людьми не может быть общения, потому что нет средств для общения. Специфика театра не позволяла ему совершенно лишить текст драм смысла и коммуникабельности, но в своих недраматических произведениях Беккет полностью воплощает провозглашаемый им

¹ «Le Figaro littéraire», 10 février, 1960, p. 8.

² Ibidem.

³ М. Heidegger. Sein und Zeit. Tübingen, 1960, S. 126.

теоретический принцип. Его роман «Как это...» (1961 г.) содержит 170 страниц совершенно непонятного, лишенного логики текста, не воспринимаемого нормальным человеком.

В драматургических произведениях искусства абсурда изолированность человека от окружающей среды подчеркивается и набором чисто сценических средств. Так, действие пьесы С. Беккета «Конец игры» происходит в пустой комнате с высоко расположенными, недостижимыми для героев окнами, к тому же закрытыми занавесками. Но акцент на изолированность человека делается не только за счет сценического оформления, сам главный герой лишен возможности двигаться и видеть окружающий мир — он слеп, наполовину разбит параличом и прикован к своему инвалидному креслу. Еще более сужены возможности действовать и общаться у героини пьесы С. Беккета «О, счастливые дни» (1968 г.), наполовину закопанной в землю и по ходу пьесы еще глубже погружающейся в нее. Тщетно пытается героиня добиться ответов от своего старика мужа, беспомощно лежащего за ней либо ползающего на четвереньках. Всякий его ответ воспринимается героиней как величайшее счастье.

Наиболее образно идея невозможности подлинного общения выражена в пьесе Э. Ионеско «Стулья». С формальным мастерством представляет автор с помощью пустых стульев и воображаемых высокопоставленных гостей большой прием, организованный хозяевами — стариком и старухой (см. рис. 14). На этом приеме должно осуществиться дело жизни стариков: специально приглашенный оратор должен сделать гостям чрезвычайно важное сообщение. Явившийся оратор оказывается глухонемым, старики не находят с ним средств общения, они не понимают друг друга. Старик и старуха кончают жизнь самоубийством.

Герои искусства абсурда предстают как существа, чуждые всему окружающему и своим ближним, лишенные человеческих привязанностей и целей в жизни, перспектив и надежд на будущее.

Прототип героев искусства абсурда мы находим у одного из предтеч философии экзистенциализма

С. Кьеркегора в его известном трактате «Или — или»: «Одиноким, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и нет у него настоящего, где бы он мог почтить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, — как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло. И перед ним один лишь безмерный мир, как это Ты, с которым он в разладе: ибо весь остальной мир для него — как одно-единственное существо, и это существо, как неотлучный назойливый друг, — называется непонимание»¹.

В искусстве абсурда отразились и сфокусировались самые серьезные социальные проблемы буржуазного общества, и прежде всего проблема отчуждения личности. Само появление искусства абсурда может рассматриваться как ответ художников на ситуацию отчуждения, порожденного противоречиями между интересами личности и условиями ее существования.

Мрачное, безысходное отношение деятелей театра абсурда к действительности на первый взгляд создает впечатление, что искусство абсурда несет в себе элементы антибуржуазности. Более внимательное изучение этого феномена заставляет прийти к выводу, что театр абсурда отнюдь не потрясает основ буржуазного строя; скорее напротив, своей проповедью обреченности человека на существование в непонятном и неизменном мире хаоса и абсурда он способствует сохранению существующих буржуазных устоев.

Претендуя на постановку общечеловеческих проблем и решение проблемы человека, деятели искусства абсурда неправомерно расширительно трактуют рассматриваемые ими явления. Показывая в своих произведениях (особенно раннего периода) в качестве героев либо деклассированные элементы, либо узкий круг мещан, они не противопоставляют им людей других классов и другого внутреннего склада, героев, имеющих идеалы и видящих смысл в жизни. Лишая свои пьесы локально-временной конкретности, они лишают их одновременно и конкретного соци-

¹ S. Kierkegaard. Entweder — Oder, S. 246.

ально-критического смысла. Абсолютизация ущербных образов и частных конфликтов до масштабов общечеловеческих придает искусству абсурда анти-социальный и антигуманистический характер, оно принижает и дискредитирует человека как такового.

Применительно к нашей теме нет необходимости излагать содержание многочисленных пьес театра абсурда; характер драматургии абсурда, особенно первого десятилетия существования этого направления, определяется не сюжетом произведения, а общей атмосферой идиотизма и хаоса, воссоздаваемой на сцене. В этой связи небезынтересен рассказ Ионеско о беседе с молодым английским режиссером. Прочитав английский перевод пьесы Ионеско «Урок», этот режиссер заявил автору: «Это невозможно. Вы не могли этого написать. Перевод этот абсолютно идиотский, ваш переводчик ничего не понял». Ионеско отвечал: «Это сам текст идиотский. Это сделано нарочно»¹.

* * *

Примерно с 1957 г. характер творчества Э. Ионеско начинает меняться. Из текстов его пьес постепенно исчезает явная абсурдность. Парадоксальные, нелепые, утрированные положения продолжают встречаться в его пьесах, однако они без труда ассоциируются с обстоятельствами реальной жизни. Эволюция художественных приемов не сопровождается изменением идейной направленности произведений Ионеско, философской основой его творчества продолжает оставаться экзистенциализм.

Характерным примером произведений этого периода может служить пьеса Э. Ионеско «Король умирает» (1962 г.). Действие пьесы происходит на острове, «не окруженном ничем». Герой — Беранже I — вечно и безраздельно властвует в государстве, которое уже почти перестало существовать. Под влиянием войн и стихийных бедствий границы его сильно сузились и продолжают сокращаться (хитрые враги передвигают их, когда пограничники завтракают или обедают). Министры ловят рыбу удочками, чтобы

¹ «Le Figaro littéraire», 10 février, 1966, p. 8.

прокормить народ. Все работоспособные подданные ушли в соседние государства. Остались только дебилы и инвалиды. Рождаемость упала до нуля. Король Беранже, живущий во дворце с двумя женами, одним стражником, одной служанкой и лейб-медиком (который является по совместительству палачом и министром юстиции), не замечает упадка подвластного ему государства.

В этой пьесе, как и в большинстве других произведений Э. Ионеско, время как бы остановилось. Король Беранже правил вечно. Время было ему подвластно. Это он изобрел порох, электричество. Но вот он должен умереть — скоро, через полтора часа, «в конце пьесы», говорит лейб-медик. Смерть неподвластна королю. Напрасно Беранже взывает к подданным (кричит через окно): «Кто хочет умереть за короля?» Никто не хочет. Умирать придется лично Беранже.

Ионеско трактует смерть в экзистенциалистском духе: Беранже должен отключиться (отцепиться, как это образно решено на сцене) от окружающей действительности¹. В пустой комнате, посреди которой одиноко возвышается трон, он постепенно расстаётся с саблей, обувью, царским одеянием, придворными (по ремарке автора эти предметы и люди исчезают со сцены через люк). Освобожденный от всего повседневного, отрешенный от действительности, король Беранже в пустой комнате садится на трон — символ смерти и свободы.

В пьесе «Король умирает» есть элементы критики как государства в целом, так и авторитарных методов управления, культа руководителей. Так, например, осознав, что ему суждено умереть, Беранже решает увековечить себя при жизни: он приказывает развесить в общественных зданиях — клубах, больницах, отделениях полиции — свои портреты, убрать все памятники и на освободившиеся пьедесталы водрузить его скульптурные изображения, всем рождающимся мальчикам он велит давать имя Беранже. Однако эта критика, так же как и сама пьеса, ли-

¹ Здесь Э. Ионеско повторяет прием Ж.-П. Сартра, использованный им в пьесе «За закрытой дверью».

щена исторической конкретности, она расплывчата. Не вскрывая корней обличаемых недостатков, такая критика, следовательно, и неэффективна. Впрочем, Ионеско последовательно придерживается принципа искусства абсурда, никогда не отвечающего на вопрос «почему». Смысл пьесы заключается, видимо, в демонстрации неизбежности гибели любого государства, имманентной обреченности любой общественной формации.

В своем следующем произведении — пьесе «Воздушный пешеход» (1962 г.) Э. Ионеско трактует эту же тему еще более расширительно: здесь речь уже идет о неизбежности гибели человечества, всей Вселенной.

Герой пьесы — писатель Беранже — обретает способность летать, которой некогда якобы обладали и которую утеряли люди. Беранже решает подняться ввысь, «до края мира», и собственными глазами увидеть ангелов. «Не поднимайся слишком высоко», — со страхом говорит любящая его жена. Сограждане с нетерпением ждут его возвращения и рассказа о виденном. И вот он появился, цел и невредим. «Что вы видели?» — с нетерпением спрашивают его. «Я видел... я видел гусей... я видел людей с гусиными головами, — растерянно говорит потрясенный всем виденным герой. — Я прибыл к краю неведомой крыши, я уперся в нее лбом: там сходилась пространный и время. Я смотрел направо, налево, назад, вперед... бездонные пропасти зияли на поверхностях, давно уже разрушенных и пустынных... миллионы вселенных гибнут, миллионы сияющих звезд... лед чередуется с бесконечным огнем, огонь чередуется со льдом. Пустыни льда, пустыни огня остервенело сталкиваются друг с другом и приближаются к нам... Никто мне не поверит... грязь, огонь, кровь, огромные занавеси пламени...» Все растерянно молчат. Только дочь Беранже пытается сохранить присутствие духа: «Может быть, еще как-нибудь обойдется... может быть, пламя потухнет, может быть, лед растает... может быть, пропасти заполнятся... может быть сады, сады...» Слушатели разочарованно расходятся. С Беранже остаются только жена и дочь. «Унеси нас дальше, за те пределы, дальше ада», — просят они

его со страхом и надеждой. «Увы, я не могу, дорогие мои, дальше ничего нет».

Образно воплощаемую в своих произведениях мысль об обреченности человечества Э. Ионеско неоднократно высказывал в своих выступлениях, отстаивал в теоретических спорах. Отвечая английскому критику Т. Тайнену, упрекнувшему Ионеско в том, что его творчество идет не «по столбовой дорожке», драматург заявляет: «Умоляю Вас, месье Тайнен, я умоляю Вас, не пытайтесь средствами искусства или любыми другими улучшать судьбы людей... Не улучшайте судьбу человека, если Вы ему действительно желаете добра»¹. Почему? На этот вопрос Э. Ионеско отвечает в свойственном экзистенциализму пессимистическом духе: «Ни одно общество не было в состоянии упразднить человеческие печали, ни одна политическая система не может освободить нас от тягот жизни, от страха смерти, от нашей жажды абсолютного; именно сами условия человеческого существования определяют условия социальные, а не наоборот»².

Э. Ионеско не верит в возможность общественно-го прогресса. Распространяя кризисные явления современного буржуазного порядка на все человечество, он делает вывод о метафизической родовой обреченности человека. Утверждая бессмысленность любого социального действия, драматург занимает позицию бесстрастного свидетеля агонии, распада всех ценностей и цивилизаций.

Теме бессмысленности и невозможности сопротивляться злу специально посвящены две пьесы Ионеско, которые, впрочем, диаметрально противоположны по трактовке характера зла и противостоящих ему сил.

В пьесе «Убийца без вознаграждения» (1957 г.) зло олицетворяется физически слабым и жалким человеком-убийцей, которому противостоит все общество, включая полицию и энергичного героя пьесы — опять-таки Беранже. Однако герой гибнет от ножа убийцы, а зло торжествует вопреки здравому смыслу.

¹ E. Ionesco. Notes et contre-notes, p. 88.

² Ibid., p. 73.

В пьесе «Носорог» (1958 г.) зло, как эпидемия, охватывает все общество, люди «звереют», превращаются в носорогов. Злу противостоит только один человек — слабый, запойный и крайне одинокий мелкий служащий Беранже. Протест его носит чисто умозрительный характер. Он ничем не может противодействовать злу. Зло торжествует.

Таким образом, подводит нас автор к выводу, зло побеждает в любом случае, независимо от «массы сопротивления» ему.

В четырех рассмотренных нами пьесах, написанных во второй период творчества Ионеско («Убийца без вознаграждения», «Носорог», «Король умирает» и «Воздушный пешеход»), трактующих проблемы «онтологии зла» и неизбежности гибели человечества, главные герои носят одно и то же имя — Беранже. Во время одного из интервью Э. Ионеско был задан вопрос: чем это объясняется? Тем, что это люди одного типа, последовал ответ. Строго говоря, эти четыре Беранже не очень похожи друг на друга (в пьесах второго периода творчества Ионеско герои более ярко индивидуализированы, чем в ранних пьесах театра абсурда). Однако всех Беранже действительно роднит одна существенная черта: они не желают безропотно подчиниться обстоятельствам и пытаются в меру своих сил избежать уготованной им судьбы. И то обстоятельство, что все эти четверо довольно различных по своему внутреннему складу героев не находят выхода, терпят поражение, лишний раз убеждает в глубочайшем пессимизме Э. Ионеско, пассивности его мировосприятия.

Французская буржуазная критика восторженно восприняла последнюю пьесу Э. Ионеско «Жажда и голод» (1960 г.). Это произведение «больше чем символ. Это как прометеевский миф — драма, воспроизводящая всю человеческую жизнь, с первого до последнего дня... Это вечная история человека, стремящегося к абсолюту. Эта история вечна, потому что человек никогда не поймет мира»¹.

«Стремление человека к абсолюту» воплощено драматургом в очень земных формах: героя манит

¹ *Le Clezio*. Ionesco.— «Le Figaro littéraire», 7 avril, 1966.

образ женщины, возникающий в пламени его домашнего очага. Герой покидает дом, своих близких и устремляется в широкий мир в поисках ускользающей мечты. Он не знает имени женщины, не помнит цвета ее волос, ее глаз. Он помнит только ее взгляд: «присутствующе-отсутствующий, цвета некоторых снов, нежный, как теплая вода в летней реке». Постепенно герой теряет надежду найти ее. Он снова пускается в путь, уже не ведая куда: «Я не помню уже, где был мой прежний дом, я забыл дорогу, я стану блуждать, я продолжу свой путь по долинам. Я, может быть, случайно ее встречу».

Усталый и голодный герой попадает в странное заведение — монастырь-гостиницу-тюрьму. Его радушно встречают монахи-тюремщики и просят рассказать, что он видел по пути. Герой ничего не может вспомнить, все ему представляется как в тумане. Монахи-тюремщики кормят его, моют ему ноги. Они разыгрывают для него представление «Воспитание — перевоспитание». Но когда он хочет уйти, его не отпускают. В благодарность за полученный обед он обязан теперь вечно обслуживать монахов-тюремщиков.

Э. Ионеско не выходит в этой пьесе за круг обычных для его творчества идей. Противопоставляя своего героя окружающему миру, драматург рисует этот мир непонятным и чуждым герою. Не конкретизируя объекта поисков героя, Ионеско заведомо лишает его возможности обрести свою мечту. Противопоставляя духовные потребности физическим, автор символически показывает неизбежность победы низменных, житейских потребностей над высшими, духовными. Удовлетворение элементарных физических потребностей (пища и кров в гостинице-тюрьме) порабощает героя, делает его слугой, обязанным «за чечевичную похлебку» выполнять волю своих хозяев. Локальная и временная неконкретность происходящего заставляет рассматривать события, разыгрывающиеся в пьесе, в качестве абсолютных, вечных, свойственных якобы всему человеческому обществу.

Пьесой «Жажда и голод» Ионеско как бы завершает «театрализацию» своей «философской антропологии», как бы добавив последний штрих на своем портрете человека как существа беспомощного, не

способного добиться своего блага, обреченного на жалкое, безысходное существование.

В отличие от большинства других пьес Э. Ионеско «Жажда и голод» производит впечатление крайней нединамичности, растянутости. В длинных репликах действующих лиц много повторов. В пьесу введено несколько длинных вставных эпизодов, не имеющих прямого отношения к развитию сюжета и тормозящих развертывание конфликта. Одной из таких вставок является сцена представления, разыгранного монахами в гостинице-тюрьме, составляющая четвертую часть всего текста пьесы. Этот эпизод никак не связан с основным конфликтом произведения, с судьбой главного героя. Он введен автором в пьесу с полемическими целями: под прозрачным псевдонимом клоуна Брехтолля Ионеско выводит немецкого писателя Бертольта Брехта, которого драматург театра абсурда считает своим идейным и творческим противником. Полемика, точнее, нападки Э. Ионеско на Брехта в самых разных формах выходят за рамки личной неприязни, здесь выявляется идейная агрессивность деятеля искусства модернизма, направленная против так называемого идеологического театра, против партийности искусства социалистического реализма. Выпады Ионеско против Брехта настолько постоянны и настойчивы, что даже буржуазные критики отмечают, что Ионеско признает Брехта своим идейным противником.

Творческие пути Ионеско и Брехта как бы пересекались: соприкоснувшись по проблеме, они резко расходились по выводам. Мировоззренческую «конкуренцию» Брехта Ионеско чутко ощущал и остро на нее реагировал.

Нападки Ионеско на Брехта идут по нескольким линиям. Э. Ионеско отказывает творчеству Брехта в праве называться подлинно современным на том основании, что в его произведениях якобы нет «основных примет времени».

Ионеско объявляет брехтовских героев плоскими, лишенными подлинной глубины и человечности.

Брехта, по мнению Ионеско, нельзя рассматривать в рамках подлинного искусства ввиду «социальности» его произведений, их политической заостренности.

«Я не люблю Брехта именно потому, что он дидактичен, идеологичен. Он не примитивен — он первичен. Он не прост — он наивен. Он не дает предмета для размышлений, он сам является отражением, иллюстрацией идеологии, он меня ничему не выучивает, он только повторяет»¹.

Объявив идеологию чуждой подлинному искусству, Ионеско стремится «развести» театр и идеологию. «Неоспоримая, общеизвестная сущность театра не имеет никакого дела со всегда опасной идеологией и не имеет ничего общего с так называемым идеологическим театром»², — заявляет драматург. Протест Ионеско против идеологической направленности театра — лейтмотив всех его высказываний о современной драматургии.

Исчерпав отрицательные оценки творчества Брехта, Ионеско опускается до выпадов против самой личности писателя. Он вывел его в своей пьесе «Жажда и голод» в образе клоуна Брехтолля, заключенного в клетку. За тарелку супа, предлагаемого ему монахами-тюремщиками, Брехтолля отказывается от своих убеждений и покорно подчиняется воле тюремщиков.

В выпадах Ионеско против Брехта, в методах ведения «полемики» против своего идейного противника бросается в глаза отсутствие у Ионеско каких бы то ни было позитивных идеалов, которые он мог бы противопоставить последовательно проводимым Брехтом прогрессивным, социалистическим общественно-эстетическим идеалам. В злопыхательских выступлениях Ионеско против Брехта очевидно проявляется бессилие модерниста в его борьбе против реалистического искусства.

* * *

Вопрос об истоках искусства абсурда занимает многих зарубежных критиков. Большая часть авторов работ, посвященных театру абсурда, совершенно справедливо усматривает их в декадентском искусстве конца XIX в. Однако некоторые буржуазные

¹ E. Ionesco. Die Nashörner, S. 99.

² Ibid., S. 104.

критики настойчиво пытаются вывести искусство абсурда из русской литературы, прежде всего из творчества Достоевского. Наибольшую изобретательность проявил в этом плане американец Ф. Хоффман — доктор философии, профессор Калифорнийского университета. Для большего веса он причислил к «предкам» искусства абсурда помимо Достоевского Леонида Андреева, Тургенева и Гоголя. Для демонстрации научного уровня исследования Хоффмана приведем краткий пример: его трактовку смысла «Мертвых душ» — произведения, которое он считает наиболее «духовно близким» театру абсурда. «Мертвые души могут быть названы товаром, купленным для дьявола, полномочным представителем которого является Чичиков. Во всяком случае, ни моральное сознание, ни «дух» не связаны с этой куплей и продажей. Весь мир романа Гоголя — мертвый мир, и в этом смысле все, что там происходит, может быть названо законным»¹.

Мы можем заверить буржуазных критиков: корни искусства абсурда лежат за пределами русской литературы. Искусство абсурда и по сущности своей, и по своим истокам тесно связано с эпохой империализма и со специфической для этой эпохи философией экзистенциализма, оно является органичной частью современного буржуазного мира.

Характерно, что деятели искусства абсурда, не пытающиеся приукрасить буржуазную действительность, являются тем не менее ее верными апологетами. Они нашли своеобразный способ ограждения буржуазного мира от попыток его изменения. Абсолютизируя пороки отжившего общественного устройства, они пытаются представить их присущими человеческому обществу вообще. Отсюда и настойчивое стремление представить весь мир, всю действительность в виде враждебного человеку, непонятного для него хаоса, абсурда, неизменного и неустранимого.

Возможность и закономерность появления такого рода попыток «обессмысливания» окружающего мира предсказал Карл Маркс: «Раз понята связь вещей,

¹ F. J. Hoffman. Samuel Beckett. The Language of Self. New York, 1964, p. 13.

рушится вся теоретическая вера в постоянную необходимость существующих порядков, рушится еще до того, как они развалятся на практике. Следовательно, тут уже безусловный интерес господствующих классов требует увековечения бессмысленной путаницы»¹.

В появлении искусства абсурда проявилась деградация и распад культуры буржуазного общества в соответствии с той строгой логикой общественного развития, которую тщетно пытаются отрицать своим творчеством деятели этого направления.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 32, стр. 461—462.

Глава VIII АНТИРЕАЛИЗМ

«НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ»

Культ абсурда и ломка формы художественных произведений, охватившие в 1950-х годах буржуазное изобразительное искусство и театр, стали вызывать некоторое беспокойство даже у идеологов буржуазии. Но в 50-х годах эти очевидные признаки распада модернистского искусства по большей части воспринимались как «детская болезнь» роста художественной культуры.

В объемистой работе «Мораль будущего» (Париж, 1953) французский буржуазный ученый Шарль Мейер пишет: «С конца первой мировой войны целая школа искусства и литературы подчеркивает абсолютное пренебрежение к продуманным и логическим конструкциям и построениям. Там систематизируются состояния иррациональные, болезненные и ребяческие. Пожмем плечами, но не будем тревожиться сверх меры. Это все пройдет. Все это в процессе прохождения. В скульптуре, после жеманного периода 1900-х годов, приятно было найти формы более округлые, более дородные. Сюрреалистическая живопись и скульптура оскорбительно превзошли меру, но не будем забывать: для того, чтобы создать новые шкалы ценностей, нужно начать с разрушения старых»¹.

Отдавая себе отчет в «чрезмерностях» модернистского искусства, Ш. Мейер оправдывает его с точки зрения социопсихологии: «Джаз, сюрреализм, злоупотребление символами, отрицание всех рациональных предметов, мистицизм и бессвязность отве-

¹ Ch. Mayer. La Moral de l'avenir. Paris, 1953, p. 105.

чают потребностям человека, когда он силится на какое-то время забыть жестокость нашего века. Он стремится воссоздать в себе умственное состояние ребенка, первобытного или дикого»¹.

Рассматривая современное буржуазное искусство как своего рода психотерапию, Ш. Мейер уверенно предсказывает скорый взлет в области художественной жизни стран капитализма, возвращение искусства на стезю разума: «Еще несколько лет — и снова станет очевидно, что человек — разумное существо, отклонения которого случайны и временны... Вызовет удивление незначительность и несерьезность многочисленных духовных доктрин, которые в настоящее время еще в таком фаворе. Станет очевидным — и уже сейчас очевидно, что они являются чистым жонглированием словами и выражениями»².

Прогнозы Ш. Мейера были опубликованы двадцать лет назад, и сегодня можно с определенностью сказать, что они не оправдались: буржуазное искусство не только не вернулось «на стезю разума», но и вышло окончательно за рамки собственно искусства. Возвращение буржуазных художников и писателей к реализму не произошло и не могло произойти, потому что реализм «невыгоден» буржуазии. Социальная действительность реалистического искусства заставляет буржуазных идеологов постоянно искать пути борьбы с ним. Если раньше эта борьба ограничивалась попытками оттеснить реализм с помощью формалистических направлений модернистского искусства, то за последнее десятилетие тактика изменилась: западные теоретики и практики искусства пытаются разложить реализм изнутри, фальсифицировав само понятие реализма. Эти новые тенденции фиксируют прогрессивные деятели культуры буржуазных стран «Буржуазия чувствует всегда в глубине души недоверие к писателям, к литературе, — отмечает французский писатель Жорж Самперен. — Но она многому научилась. Она осознала способность литературы к сопротивлению и к восприятию того общества, в котором она господствует и на которое накладывает

¹ *Ch. Mayer. La Moral de l'avenir*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 107.

свой отпечаток. Буржуазия поняла, что ей следует попытаться нейтрализовать основную силу литературы — силу протеста, силу правды»¹. Очевидно, что эти слова в полной мере можно отнести и к искусству.

В авангарде нового похода против реализма оказались американские эстетики и искусствоведы, которые выступили с попыткой теоретически обосновать замену принципа отражения искусством реальности концепцией «явлений и реакций». Согласно этой концепции, язык реалистического искусства не обладает общезначимостью ввиду отсутствия единой для всех объективной реальности. Реальность дана лишь в форме «явлений», которые вызывают те или иные субъективные «реакции» человека: удивление, смех, возмущение и т. п. Замена понятия «предметности» искусства понятием «вещности» позволит художнику, с точки зрения американских эстетиков, освободиться от бесплодных попыток отобразить «предмет» как некую сущность и перейти к изображению «вещей» как форм, вызывающих в зрителях определенные эмоциональные состояния. Именно таким, по мнению американских теоретиков, должен быть «новый» реализм, конструирующий «новую реальность» — объект искусства.

На практике эта теория нашла воплощение в так называемом поп-арте, который был объявлен «истинно американским» искусством, не имеющим ничего общего с идеологией и в этом смысле продолжающим лучшие американские традиции. В 1962 г., за год до первой выставки в США шедевров поп-арта, особый помощник президента Кеннеди Артур Шлезингер-младший писал в еженедельнике «Сатердей Ривью»: «Наш народ никогда не был рабом идеологии», поясняя, что под идеологией он понимает «совокупность систематизированных и застывших догм, с помощью которых люди пытаются познать окружающий мир и охранять или, наоборот, переделывать существующий строй»². Пренебрежение к идеологии, утверждал помощник президента, является одним из важнейших достоинств американского мышления: «Скептическое отношение к идеологии

¹ Цит. по кн.: «Que peut la littérature?». Paris, 1965, p. 46.

² «Saturday Review». New York, 1962.

было главным источником изобретательности в решении социальных вопросов, отличающей нашу нацию»¹.

Представление о буржуазной художественной практике 1960-х годов, о новом типе модернистского искусства, получившего известность под названием «поп-арт», дает выставка произведений одного из корифеев этого направления, американца Раушенберга, состоявшаяся в Нью-Йорке в 1963 г. В первом зале была выставлена огромная «Белая картина» — полотно, на котором не было ничего, кроме белой краски. По замыслу автора, собственно картину составляли элементы, находящиеся вне ее, — тени проходящих зрителей, блики света и т. п. Эстетическую ценность картины Раушенберг видел во «вторжении в искусство жизни», ее «непосредственном участии в произведении». Именно в этом, согласно Раушенбергу, и состоит «новая реальность» поп-арта. Рядом с «Белой картиной» висела аналогичная «Черная картина», а по соседству расположилось еще одно произведение, состоявшее из измятых старых газет, покрытых ровным слоем черной краски.

Далее следовал огромный коллаж «Шарлин», составленный из зеркалец, кусочков материи и дерева, лоскута нижней рубашки, расплющенного зонтика, почтовых открыток, обрывков комиксов, дешевых литографий старых мастеров. Все это хозяйство освещалось вмонтированной в картину непрерывно мигающей электрической лампочкой.

Затем зрители познакомились с «первенцем» Раушенберга — картиной «Постель», состоящей из стеганого одеяла и подушки, обильно забрызганных масляной краской. Раушенберг охотно рассказывает историю создания этого произведения. Он проснулся ранним майским утром, полный желания приняться за работу. Желание было, но не было холста. Пришлось пожертвовать стеганым одеялом — летом можно обойтись и без него. Попытка забрызгать одеяло краской не дала желаемого эффекта: сетчатый узор стеганого одеяла забивал краски. Пришлось пожертвовать подушкой — она давала белую поверх-

¹ «Saturday Review». New York, 1962.

ность, необходимую для выделения цвета. Других задач художник перед собой не ставил. Зрители приносили свое понимание произведения: некоторые из них, например, утверждали, что «постель» выглядит так, как будто на ней кого-то зарубили топором...

Далее было выставлено скульптурообразное произведение Раушенберга, так называемая *монограмма* — произведение, причисленное к типу «комбинаций»: чучело козла с автомобильной шиной (см. рис 15).

На выставке возникли дискуссии. Зрителей, в особенности дам, поражал повышенный интерес автора к уродливому. Раушенберг попытался объяснить, что уродливого как такового не существует: все зависит от того, как воспринимать то или иное явление, предмет. Так, например, туалет дамы — шляпку с перьями и норковый палантин — можно рассматривать как уродливое оформление: на голове торчат перья, вокруг шеи обмотана шкура дохлого животного...

Раушенберг считает свое творчество противоположностью субъективизму абстракционистов, пытающихся «выразить себя» в момент встречи кисти с полотном. Свои произведения Раушенберг считает безликими, его эмоции, вкусы в их создании не участвуют. Раушенберг подчеркивает, что ему чужд принцип «замысел — воплощение», т. е. принцип рождения в уме идеи и ее объективации на полотне.

Раушенберг признает только «чистую практику». Так, без всякого предварительного замысла им была создана картина «Ребус». Автор использовал купленные по дешевке банки красок с отклеившимися этикетками. Цвет уцененных красок можно было определить только дома, открыв банку. Из смеси этих красок был создан нашумевший «Ребус», в котором автору посчастливилось получить особый блеклый, неопределенный колорит.

Но Раушенберг не только пользовался случайно попадавшими под руку предметами, он изобрел свой собственный способ создания картин из предметов «реального мира». Способ этот сводится к следующему: художник смачивает кусок рисовальной бумаги жидкостью для зажигалок, затем накладывает сверху фотографию, вырезанную из журналов

«Лайф», «Таймс» или «Ньюс Уик» (картинки из других журналов плохо сводятся), и долго водит по оборотной стороне фотографии шариковой ручкой. Переведенную на новую бумагу картинку Раушенберг штрихует или размывает.

Пользуясь этим методом, Раушенберг создал серию иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, расцененную буржуазной критикой как знаменательный этап его творческого пути. Основным достоинством этой серии признается неиссякаемая фантазия автора иллюстраций. В качестве исходных материалов Раушенберг использовал вырезки из современных журналов. Таким путем в дантовский ад попали гоночные автомобили, солдаты в противогазах, ракеты, фотографии американских политических деятелей, что, впрочем, было случайным, неосознанным, как и все в поп-арте. Образ Данте был воплощен с помощью вырезки из спортивного журнала — куска рекламы клюшек для гольфа. Данте предстал перед зрителями в голом виде, с полотенцем вокруг бедер. Творение Раушенберга было приобретено одним из меценатов современного буржуазного искусства (пожелавшим остаться неизвестным) и отпечатано небольшим тиражом, стоимость каждого экземпляра этого «шедевра» была установлена в 300 долларов.

Выражая свое понимание искусства и художественного творчества, Раушенберг заявил, что живопись, по его мнению, принадлежит и искусству, и жизни. Ни того ни другого сделать нельзя. Художник, по словам Раушенберга, работает «в пробеле между ними».

Появление поп-арта в США совпало с резким падением цен на произведения абстракционистов, и многие стали рассматривать его как возможную замену потерявшему популярность абстракционизму. Нужно было только уметь «подать» его на мировой арене, представив в качестве последнего достижения наисовременнейшего искусства. Подходящий случай подвернулся в 1964 г. На очередной выставке Бьенале в Венеции были пущены в ход все средства: не только реклама и пресса, которые должны были сформировать общественное мнение, но и дипломати-

ческое влияние. В результате первая премия выставки была присуждена Р. Раушенбергу за картину, на которой были представлены кусок фотографии Кеннеди, амбарный замок, вырезки из иллюстрированных журналов, пестрые открытки и другие предметы. Эта «картина» занимала целую стену в одном из павильонов выставки. Присуждение Раушенбергу первой премии вызвало волну возмущения, однако дело было сделано: поп-арт получил мировую известность. Поделки поп-арта наряду с произведениями абстракционистов и сюрреалистов заполнили залы буржуазных музеев. Поп-арт стал одним из господствующих направлений современного модернистского искусства.

Критика оценила поп-арт как высшее достижение современности. Так, американский теоретик искусства М. Амайя в своей книге «Поп-арт и после него» (1966 г.), провозглашая поп-арт «сверхреализмом», пишет, что он «относится не только к новому типу реализма, который ничего общего не имеет с прошлым, но и к высшим элементам нашей культуры: сверхрынку, сверхчеловеческому идолу, директивам о сверхпродаже, сверхизбранности в сверхнасыщенном обществе, которое ценит новое ради него самого»¹. Разница между «сверхреализмом» поп-арта и традиционным реализмом, по словам М. Амайя, «заключается в том, что художник видит теперь свой предмет отключенным, отделенным от его непосредственного окружения, вещью для себя, самим по себе, подобным символу тотема»².

Объявляя поп-арт новым направлением в искусстве модернизма, буржуазные теоретики и историки искусства забывали, что произведения поп-арта отнюдь не новы, аналогичные поделки зрители видели полвека тому назад. Достаточно вспомнить пресловутый «фонтан-писсуар» дадаистов или «мерц» — поделки Швиттерса, пытавшегося даже эстетически обосновать свои попытки создания «художественных» произведений из отходов человеческой цивилизации. Аналогичны поп-арту и сюрреалистические «предметы».

¹ М. Амайя. Pop Art and After. New York, 1966, p. 19.

² Ibidem.

Вернувшись в своих «новейших достижениях» к образцам 1920-х годов, модернизм замкнул круг своего развития. Подводя итоги более чем полувекового существования искусства модернизма, можно сказать, что оно ничем не обогатило художественную культуру. Начав с противопоставления себя традиционному искусству в мировоззренческом, теоретико-эстетическом плане, модернизм оказался вне рамок собственно искусства благодаря нелепости своей практики.

Наряду с поп-артом в буржуазной художественной жизни возникали и другие «мыльные пузыри» новых модернистских направлений, которые быстро исчезали, не оставляя после себя никаких следов в искусстве. Одним из таких недолговечных образований было направление так называемого оп-арта (оптического искусства). Оп-арт демонстрировал, как правило, бессмысленные абстрактные конструкции, которые подсвечивались цветными лампочками. Иногда цвета освещения менялись, чередовались, что должно было символизировать динамику, изменение самой конструкции. Формалистические изыски быстро надоели зрителям. Не помогло и увеличение размеров произведений: зрители остались равнодушны даже к огромным оп-артовским «картинам», создававшимся с помощью специального аппарата, который проецировал с колокольни на белую стену дома постоянно меняющиеся цветовые пятна.

Оп-арт быстро сменили так называемые «мобили» — конструкции, вращавшиеся от электромотора¹. Чтобы привлечь внимание зрителей, к некоторым «мобилям» присоединялись звуковоспроизводящие установки, и «мобили» издавали писк. Для изготовления «кинетических картин» подбирались самые невероятные предметы. Так, в одном из музеев Амстердама выставлен «мобиль», который представ-

¹ Следует отметить, что идея «кинетического» искусства «мобилей» не является, по существу, новой. Такого рода «новаторство» было предложено футуристами еще в 1912 г. в «Техническом манифесте футуристической скульптуры»: «Если скульптурная композиция будет нуждаться в специальном ритме движения... можно будет приделать к ней маленький мотор» («Манифесты итальянского футуризма», стр. 34).

ляют собой соединенные шнурками движущиеся вставные челюсти. Так предельно формалистически модернизм завершил свои эксперименты по передаче движения средствами искусства.

Одним из последних изобретений модернистских новаторов является так называемое самоубийственное, или самоуничтожающееся, искусство. Однажды на улицах Нью-Йорка появилась странного вида машина с 18 колесами различного диаметра и с 400 двигающимися деталями. На глазах у удивленных прохожих в течение получаса все эти детали крутились, машина пыхтела, визжала, трещала, из нее раздавалась пронзительная музыка. Затем машина вспыхнула. Заранее вызванные пожарные погасили погибающие в пламени остатки этого произведения искусства новейшего образца.

Авторы такого рода поделок проявили известную изобретательность в выборе средств «самоуничтожения»: некоторые конструкции самоуничтожаются, например, не взрывом и огнем, а плющат сами себя молотками, которые входят в их «комплект».

«Самоуничтожающееся» искусство вошло не только в практику модернизма, но и стало объектом теории. Американский журнал «Тайм энд Тайд» подверг «эстетическому анализу» этот тип новаторства модернистского искусства. «На первый взгляд, — читаем мы в журнале, — разрушительное представление не лишено ни логики, ни символического значения. Искусство может быть только зеркалом общества, а цивилизация, полузагипнотизированная перспективой атомного самоубийства... и, кроме того, состоящая из смертных, может быть прекрасно отражена в произведениях, содержащих в себе семена своего собственного разрушения»¹. Журнал выражает надежду, что прохожие, ставшие свидетелями художественного акта нового типа, принесут домой сознание «значения эстетического и социального саморазрушения»².

Приемы «самоубийственного искусства» были распространены на книгопечатание: выпускались альбомы с репродукциями, напечатанными специальны-

¹ «Time and Tide», v. 41. New York, 1960, № 26.

² Ibidem.

ми красками. Через некоторое время репродукции бесследно исчезали с листов альбома.

Затем изготовление произведений «самоуничтожающегося» искусства было подвергнуто рационализации. Предприимчивый художник Ив Клейн продал зрителям право посетить вместо выставки пустую комнату. Этот коммерческий трюк он «эстетически» обосновал как художественное выражение абсолютной пустоты.

Находка Клейна была быстро перенесена в область музыки. Вышедший на эстраду пианист три минуты просидел перед роялем, не взяв ни одной ноты, — он выразил средствами музыки абсолютную тишину.

Дальнейшее развитие искусства модернизма вызывает невольные ассоциации с пьесой Э. Ионеско «Амедей, или Как от этого избавиться». Одним из действующих лиц пьесы является труп десятилетней давности. Этот труп, следуя причудливой фантазии автора, заболевает специфической «трупной» болезнью — он начинает непомерно расти. Сначала он сползает с кровати, затем вылезает за пределы комнаты, а затем, упершись в стены квартиры, ставит под угрозу очаг приютившей его семьи. Такой «трупной» болезнью заболело и буржуазное модернистское искусство: произведения его стали непомерно расти. В 1968 г. одним из художников-модернистов была создана самая длинная в мире картина. Полотно растянулось на полтора километра. Каждые сто метров «шедевра» заверены подлинной подписью его создателя. Художник откровенно поделился с корреспондентом газеты «Дейли Экспресс» секретом своего мастерства: каждые триста метров он красил разным цветом. Художественных способностей не понадобилось, хватило навыков маляра.

Катастрофичность положения современного буржуазного искусства отмечали и отмечают многие прогрессивные и просто здравомыслящие зарубежные критики. Особенно настойчиво говорят об этом на международных эстетических конгрессах.

В защиту традиций в искусстве, за связь искусства с жизнью выступил на II Международном эстетическом конгрессе французский ученый Ж. Берзье:

«Можно ли достойно творить вне законов жизни? Отказ от натуры является доказательством нашего полного бессилия. Действительно, мы не сможем интерпретировать то, чего мы не знаем, мы лишь потеряем основные элементы пластической красоты, стиль»¹. Ж. Берзье призывает деятелей искусства к изучению работ великих художников прошлого: «Ибо у мастеров мы найдем необходимое равновесие сил, которые, сталкиваясь, создают драматическую коллизию. Глядя на живые элементы красок, ценностей, форм, линий шедевров, созданных в счастливые времена, когда характеры самоутверждались, мы ощущаем в самих себе подлинное возрождение. Речь идет, конечно, не о поисках у мастеров технических приемов, свойственных лично художнику и его времени, а о том, чтобы почерпнуть вдохновение»².

На III Международном эстетическом конгрессе итальянский ученый В. Пассари-Пиньони подвел итоги почти полувековой деятельности модернистов, претендовавших на роль реформаторов искусства: «После импрессионистов, фовистов, итальянских метафизиков, миланских футуристов, абстракционистов и сюрреалистов, после самых ожесточенных попыток авангардистов,— произведения искусства, которые, казалось, достигли абсолютной, совершенной автономии... в действительности оказались отчаянным свидетельством того, что искусство, стремясь к границам чистого творчества, никогда их не достигнет... И тогда все эти притязания на творчество предстали как драма ущербности, как маниакальное проявление кризиса и бессилия»³.

Прогрессивные ученые призывали художников отказаться от формалистических экспериментов, вернуться к искусству образному, связанному с жизнью и с интересами общества. «Только когда художник действует, исходя из объективного понимания фактов и идей, из глубокой взволнованности, проистекающей из конфликта между действительностью и

¹ «Deuxième Congrès International d'Esthétique et de science de l'art», t. II. Paris, 1937, p. 410.

² Ibid., p. 411.

³ «Atti del III Congresso Internazionale di estetica». Torino, 1957, p. 357—358.

стремлениями, которые не находят своего удовлетворения,— он в состоянии придать форму эмоции, которую мы признаем эстетической, и достичь конечного результата, целиком принадлежащего сфере сознания и чувства, с помощью собственных средств языка искусства (поскольку между формой и содержанием существует тесная обусловленность)»¹,— говорил итальянский эстетик Л. Ферранте.

С последовательным осуждением претендующего на новаторство модернистского искусства выступил итальянский ученый Дж. Факки, который вскрыл социальные основы процессов, происходящих в современном буржуазном искусстве: «Разрушение форм и разложение предметного пространства являются следствием крайнего индивидуализма, отчаянного недоверия к коллективности, ожесточенного интереса к ненормальному, невоспроизводимому, патологическому. Художник-индивидуалист чувствует себя всегда более одиноким в неприязненном мире, который он не понимает и отказывается понять... Выразительный язык, средство общения с другими, все более и более сводится к нечленораздельному монологу»².

Прогрессивные зарубежные ученые опираются в своей критике модернизма не только на теорию, они констатируют очевидный факт потери современным модернизмом зрительской аудитории. «Формализм, абстракционизм, искусство для искусства, не выражающие собой достоверных явлений действительности, не находят теперь больше отклика со стороны противников любой формы бегства от действительности общественной жизни, жизни масс»³,— заявляет итальянский ученый Дж. Солинас. Альтернативой модернизма Дж. Солинас называет реализм, тесно связанный с социальными проблемами. «И когда говорят, что внутренним содержанием различных форм искусства является общественная жизнь, этим хотят сказать, что природа, эмоции, надежды, идеи, составляющие силу мира искусства, являются не чем

¹ «Atti del III Congresso Internazionale di estetica», p. 349.

² Ibid., p. 365—366.

³ Ibid., p. 399.

иним, как выражением классовой сущности; таким образом, эстетические изыскания представляются обобщением социального содержания, уже выработанного общественной жизнью»¹.

Особо отмечается на конгрессах депрофессионализация многих современных художников-модернистов. «Оригинальность, усилия обновления, поиски ради поисков, авангардное искусство, искусство лабораторий и эссе — так много всяких слов для выражения нонконформизма, что он превращается в новый конформизм, авансом аннулирующий возможность благотворно влиять на формирование индивидуальности школы, студии, консерватории. Потому что не может быть истинной оригинальности без длительного изучения самого себя и своих средств, для чего именно и служит обучение»², — говорил на IV эстетическом конгрессе французский ученый Ж. Дюрон.

Выражением отчаяния и обманом называет модернистское искусство греческий эстетик Н. Дракулис. Он осуждает субъективизм ибо, по его мнению, «композиция исключительно субъективистская, нефигуративная, лишенная объективности, превращается в нечто метафизическое»³.

Пагубность для искусства лженоваторства, основанного на разрыве традиций, отмечали и те буржуазные ученые, которые были далеки от утверждения социальной направленности искусства. Так, итальянский ученый Л. Парейсон в своем докладе отметил, что «во все времена так называемые новаторы рассматривали новаторство исключительно как разрыв: лжепророки нового, они неспособны понять истинной оригинальности; предатели подлинной ценности, они превращают в альтернативу синтез новаторства и сохранения... По своему бесплодному и чисто отрицательному характеру этот деланный разрыв связей является только пародией на оригинальность и карикатурой на новаторство»⁴.

¹ «Atti del III Congresso Internazionale di estetica», p. 401.

² «Actes du IV Congrès d'Esthétique». Athenes, 1960, p. 52.

³ Ibid., p. 265.

⁴ Цит. по рукописи доклада Л. Парейсона на V Международном эстетическом конгрессе (Амстердам, 1964).

Упадок искусства модернизма не отрицают теперь и те буржуазные эстетики и критики, которые еще недавно выступали в его защиту. На последнем, VII Международном эстетическом конгрессе (Бухарест, 1972 г.) обсуждался уже вопрос не о «расцвете» модернизма, а о шансах на его «выживание». Никто из участников конгресса не оспаривал кризисного состояния искусства модернизма. Мнения разошлись только относительно характера и причин этого затянувшегося кризиса. Итальянский эстетик Джанно Ваттимо прямо связывал кризис модернизма с условиями существования искусства в капиталистических странах: «В настоящее время мы наблюдаем кризис искусства, ставшего объектом продажи. Поэтому позиция многих художников весьма ироничная, агрессивная, т. е. это позиция людей, которые хотят ошеломить покупателя»¹.

Глубже проникает в сущность проблемы норвежский ученый Гжел Скилштад, возлагающий ответственность за кризис не только и не столько на художников, сколько на общество: «В подобных случаях (я имею в виду западное искусство) способность творчества тормозится силой капитала, крупными монополиями, колонизацией. Исчезает нравственность, входящая в состав любого акта художественного творчества, и искусство перестает быть искусством».

Социальные корни «умирания» элитарного буржуазного искусства вскрывает западногерманский профессор Дитхарт Кербс: «Пресловутый «конец искусства» в своей основе есть не что иное, как конец коллективного сознания класса буржуазии, распад которого захватил теперь и различные области эстетики».

Но далеко не все буржуазные эстетики осознают социальные причины этого кризиса. В ходе дискуссий на конгрессе выявились характерные «обходные маневры», с помощью которых буржуазные ученые пытаются затушевать или оправдать упадочническое состояние современного буржуазного искусства.

¹ Здесь и далее высказывания участников VII Международного эстетического конгресса цитируются по ротапринтному изданию тезисов докладов, напечатанных для участников конгресса: «Abstracts». București, 1972.

Некоторые защитники модернизма стремились объяснить его упадок некой «болезнью роста». Французский эстетик Р. Сезон предлагает вообще заметить понятие «смерть искусства» (термин, широко применявшийся на конгрессе для характеристики современного состояния искусства модернизма) идеей закономерного уничтожения отдельных форм искусства, якобы мешающих свободному развитию воображения. Своеобразно пытается объяснить распад искусства модернизма швейцарец Ж. Монье: кризис модернизма он рассматривает как следствие «избытка информации». Именно «переинформация» вызывает, с его точки зрения, чувство «непреодолимого одиночества», что и находит отражение в искусстве и литературе, например, в «новом романе».

Характерно, что буржуазные ученые, как те, кто пытался вскрыть причины кризиса модернизма, так и те, которые трактовали его как «болезнь роста», не предлагали конкретных путей вывода буржуазного искусства из его нынешнего состояния. Впрочем, они и не могли этого сделать, оставаясь на позициях философского идеализма.

Лишенные связи с жизнью, не имея прогрессивной идейной опоры, практики искусства модернизма вынуждены изобретать все новые трюки для привлечения внимания зрителей и прессы. Вслед за поп-артом появилась целая серия модернистских направлений, в которых погоня за «предметностью», «материальностью» искусства в обход метода реализма приобрела самые причудливые и нелепые формы. Одним из таких новшеств стал так называемый боди-арт (от английского *body* — тело). На Бьенале 1968 г. в Венеции была выставлена в качестве скульптуры группа живых людей — стариков и старух, взятых «на прокат» из венского дома для престарелых. Около каждого из этих «экспонатов» висела табличка с именем и фамилией, указанием возраста, перечнем болезней и «ударов судьбы», наложивших на них неповторимый отпечаток. На выставке в Стокгольме под видом произведения искусства демонстрировалась клетка с группой художников. Надпись гласила: «*Homo sapiens*». Руководитель этой «творческой

группы» сдавал клетку с художниками «внаем» любящим платежеспособным зрителям.

Вскоре боди-арт сменило динамическое направление. На одной из выставок экспонировалась абстрактная *подземная скульптура*. Скульптор пригласил землекопов, они вырыли на глазах у зрителей яму в форме могилы и сейчас же ее закопали. Скульптуры как таковой не было, однако буржуазные эстетика объявили, что такого рода произведения искусства обладают новым видом эстетической ценности, «по-новому решая задачу общения художника с публикой». Форма скульптуры невидима, но она существует. Произведение несет функции «чистой информации» и в буквальном смысле бесценно — его нельзя продать.

Наиболее «динамичным» из новейших направлений модернистского искусства считаются так называемые «хэпенинги» (от английского *happen* — случаться, происходить) — направление, возникшее в области театра. В представлениях «хэпенингов» делаются попытки вовлечь в участие зрителей. Происходящее на сцене не имеет внутренней логики, действие необъяснимо, неожиданно. Вот образец одного из спектаклей «хэпенингов»: «на сцене за большим столом сидят солидные мужчины и обсуждают серьезные вопросы. Монотонно говорит докладчик. Из-за кулис появляется обнаженная молодая женщина (известная кинозвезда). Она проходит по сцене мимо сидящих мужчин, спускается в зрительный зал, пробирается между рядами и садится на колени одному из зрителей.

Вскоре «хэпенинги» вышли за пределы театральных помещений. Действие было перенесено на улицы, во дворы домов. Вместо театральных билетов зрителям продавались билеты на автобусы, которые отвозили их на бойню, в автомобильный гараж и т. д. В качестве спектакля зрителям показывали процесс забоя скота, автоматическую мойку машин и т. п. «Хэпенинги» совершенно очевидно вышли за пределы собственно искусства, превратившись в экскурсию по «неожиданным местам».

В самые последние годы модернисты сделали ряд попыток отобразить в искусстве (таким же механи-

ческим способом) современный технический прогресс. В одном из выставочных залов были установлены аппараты с микрофонами и экранами. Посетители должны были подходить к этим аппаратам и громко кричать в микрофон. Тогда на экране возникали цветные пятна. Чем громче кричали посетители, тем ярче были пятна. Истошные крики зрителей сливались в сплошной вой, сопровождавшийся отчаянным миганием ярких цветов на экранах. Буржуазные эстетика высоко оценили достоинство этого нового направления, заключавшееся в «технически совершенном совмещении звука и цвета», а также подчеркнули «высокую активизацию эстетической деятельности» зрителей.

На выставках модернистского искусства неожиданно стали экспонироваться роботы. Это «роботное» направление получило название кибернетического искусства. Так, на одной из английских выставок по залам передвигался робот. Губы его, сделанные из красных губок, складывались в поцелуй. По свидетельству критиков, этот экспонат обращал в бегство пожилых женщин, посетительниц выставки.

Еще более сильное воздействие оказывали на зрителей произведения «кибернетического искусства», установленные в специальных темных кабинках, которые имели форму гроба. Посетитель ложился в этот гроб, и специальные приспособления начинали его гладить, щекотать, щипать. На экране, расположенном здесь же, появлялось яркое изображение красивых шевелящихся губ. Перед входом в кабину висела надпись: лицам, страдающим клаустрофобией (боязнью замкнутого пространства), и детям до 15 лет вход воспрещен.

В недавно опубликованной книге «Авангардное искусство» критик Гарольд Розенберг писал по поводу такого рода искусства: «Первейшим качеством авангарда является новизна. Сама новизна может вызвать скандал, полемику, мистификацию... Но новизна стареет, а соответственно устаревают скандалы и таинственность. Авангардные произведения становятся бескачественными. Логически они должны быть тогда уничтожены или должны самоуничто-

жаться». Очевидно, что сами буржуазные эстетики приходят теперь к отрицанию художественной ценности произведений искусства модернизма.

Если мы обратимся к вопросу о методе создания «наиновейших» произведений модернистского искусства, то нетрудно будет заметить, что современные модернисты в значительной мере отказались от традиционных для этого типа искусства приемов формотворчества. Основной метод модернистов последнего времени — метод натурализма, доведенный до крайностей. Если натурализм искусства XIX и начала XX в. проявлялся в стремлении с зеркальной точностью воспроизвести жизнь, то современные модернисты вместо отражения предметов и явлений действительности средствами искусства выдают за произведения искусства сами эти предметы и явления (см. рис. 16). Роль художника в создании таких «произведений» снижается до минимума, сводясь к «организации жизненного материала». Начав с бунтарства, с самовыражения за счет отказа от отражения действительности средствами искусства, модернисты прошли путь, предначертанный для всех идеалистов В. И. Лениным: «Ничье ощущение, ничья психика, ничей дух, ничья воля,— к этому неизбежно скатиться, если не признавать материалистической теории отражения сознанием человека объективно-реального внешнего мира»¹.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 367

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современником и свидетелем формирования искусства империализма был В. И. Ленин. Сторонник всего подлинно новаторского, революционного, Ленин критиковал демагогические «новации» модернистов, прикрывавшие распад буржуазного искусства. «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица!.. Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»¹.

В. И. Ленин выступал за самое бережное отношение к подлинному искусству: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»?»²

Известно, что по инициативе В. И. Ленина в 1918 г. был принят декрет об охране памятников русской культуры. Сохраняя старое искусство, говорил Ленин, необходимо планомерно и последовательно руководить развитием нового искусства: «Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться,

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1969, стр. 663.

² Там же.

куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»¹.

Коммунистическая партия Советского Союза выполняет завет Ленина. Партийное руководство искусством помогает деятелям художественной культуры лучше ориентироваться в процессах и явлениях действительности, избавляться от неосознанного, а иногда и сознательного «почтения к художественной моде, господствующей на Западе» (Ленин).

Иначе сложилась судьба западного искусства. Идеологи буржуазии не только не противодействовали анархии и хаосу в художественном творчестве, десятилетиями они всемерно поощряли любые философско-идеалистические концепции, отрывавшие искусство от действительности, сводившие на нет его социальную значимость. В области западной духовной культуры создалось положение, точно охарактеризованное еще К. Марксом и Ф. Энгельсом: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу»².

Изображая мир как хаос, как непознаваемое разумом случайное сочетание абсурдных явлений, деятели западного искусства навязывают массам искаженный образ реальности, лишенный объективных и познаваемых законов общественного развития и в силу этого не поддающийся преобразованию. Буржуазное искусство выступает таким образом одним из средств отвлечения масс от социальной активности.

В. И. Ленин высоко оценивал место искусства в жизни трудящихся масс: «Искусство принадлежит

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 663.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 45—46.

народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹. Эти задачи выполняет искусство социалистического реализма. Отвечающее интересам народа, искусство социалистического реализма несет людям высокие эстетические идеалы, способствует совершенствованию нашего общества, гармоническому развитию личности.

Успехи советской социалистической культуры послужили для буржуазных ученых толчком в осознании кризисного состояния западного искусства. Оценивая культивировавшееся десятилетиями искусство модернизма с точки зрения возможностей его социального и идейного воздействия, идеологи буржуазии должны были признать, что западная художественная культура зашла в тупик. «Связь искусства с общими социальными явлениями больше не зрима и трудно отыскивается. Искусство и наука превратились в противоположности, которые, кажется, исключают друг друга. Отношения современного человека с искусством до глубины разрушены... С овладением атомной силой наука приобрела пугающую мощь, превратилась в угрозу для гуманности и человечества, в то время как практическое значение искусства в преодолении этой жизненной угрозы свелось к нулю»², — констатируют в своей книге «Введение в социологию искусства» западногерманские социологи М. Мирендорф и Г. Тост.

Совершенно неудовлетворительным признает состояние искусства западногерманский социолог Э. Шварц. «Если мы рассмотрим сегодняшнее положение искусства, то и здесь пробиваются кризисные явления... Как будто зеркало, в котором художник видел мир, разбилось, и теперь между осколками, которые могут отразить только разрозненную картину, сочтется душевная муть. Внешняя «природа», во всяком случае, художнику не нужна — он хочет ухва-

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 663.

² М. *Mierendorf*, H. *Tost*. *Einführung in die Kunstsoziologie*. Köln, 1957, S. 9.

тить «метафизическое» и «космическое»¹, — читаем мы в его обширном труде «На поворотном пункте. Картина мира и человека атомного века».

Размышляя о причинах кризиса буржуазного искусства, сложившегося в первой четверти нашего века, французский ученый Ш. Мейер пишет: «Ум человеческих поколений, родившихся после начала века, искажен способами иррационального суждения, понимания и видения нашей эпохи, но я не могу помешать себе поверить, что наши самые младшие сыновья, воспитание которых едва еще началось, восстанут против нашего собственного кретинизма, возведенного в гениальность, и что позднее они с удивлением спросят себя, не перенесли ли жившие на свете между 1900 и 1930 годами какого-нибудь психического заболевания»².

Многие западные эстетики постепенно пересматривают свои позиции в отношении социальных функций искусства. В этом плане характерна эволюция Г. Рида, до последних дней своей жизни занимавшего ведущее положение среди эстетиков капиталистических стран. В 1960 г. на IV Международном эстетическом конгрессе Г. Рид излагал в своем докладе «Проблемы эстетического сознания» еще вполне антисоциальную точку зрения на цели и задачи художественного творчества: «Как художники, мы заняты только динамикой наших чувств — произведения судят по правде чувств, а не по эстетической ценности чувств, как таковых... Чувства, возбужденные гармонией двух или трех цветов, могут иметь больше эстетической ценности, чем симпатии к бедному. По отношению к сознанию чувства не имеют иерархичности: они сильны и слабы, а не хороши или плохи»³.

В последующие годы Г. Рид изменил свои позиции и высказал противоположную точку зрения на место искусства в обществе: «Ошибочным моим представлением, в котором я был повинен в прошлом, было представление об искусстве как о само-

¹ E. Schwarz. Am Wendepunkt. Weltbild und Mensch Atomzeitalter. Stuttgart, 1960, S. 251.

² Ch. Mayer. La Morale de l'avenir, p. 106.

³ «Actes du IV Congrès Internationale d'Esthétique», p. 248.

выражении. Если каждый художник будет выражать исключительно единственность и особенность самого себя, тогда искусство будет разрушительным и анти-социальным»¹.

В своих поисках путей социологизации искусства Герберт Рид обратился к марксизму: «Неумолимые законы диалектического материализма, как нам говорили, применимы не только к области экономической структуры капитализма, но и к идейной надстройке. Обе в равной мере погибнут и будут замещены новым обществом с его новыми идеалами культуры. Мне нет необходимости приводить много примеров диалектически проводимых анализов искусства и литературы, в которых прослеживается их стилистическая эволюция, идущая параллельно с фазами экономической эволюции общества... В той мере, в которой культура является феноменом надстроечного характера... такого рода материалистическая интерпретация справедлива... Лично мне по пути с марксистами в их анализе социального происхождения форм и функций искусства»².

Однако Г. Риду было «по пути» с марксистами лишь до тех пор, пока он не стал перед необходимостью определить назначение художника в современном обществе. В этом кардинальном вопросе английский эстетик остался на охранительных позициях буржуазного общества: «Функции художника в современном обществе,— писал он,— в основном такие же, как шамана или мага в первобытном обществе: он является посредником между нашим индивидуальным сознанием и коллективным бессознательным, и это обеспечивает ему социальную реинтеграцию»³.

Потеря искусством модернизма социальной значимости заставила некоторых буржуазных ученых поставить под сомнение ценность некоторых традиционных основ буржуазной художественной культуры, в частности индивидуализма. «Исторически индивидуализм — это что угодно, только не мировая

¹ *H. Read. To Hell with Culture. London, 1963, p. 3.*

² *Ibid., p. IX—X.*

³ *Ibid., p. 4.*

ценность», — констатировал в своей книге «Один и многие» американский ученый Дж. Брук.

Буржуазные ученые с сожалением отмечают теперь и излишние «успехи» нигилизма, десятилетиями упорно внедрявшегося в сознание людей. Западно-германский ученый Ф. Лейст в книге «Существование и ничто. Опыт анализа нигилизма» делает радикальные выводы: «Ницше писал: «Нигилизм стоит перед дверью. Откуда явился к нам этот самый страшный из всех гостей?» Добавим к этому: он больше не стоит у двери. Он вошел в существо человека. Он принимается уничтожать человека и превращать землю в пустыню»¹.

Констатировав кризис западной художественной культуры, некоторые из буржуазных ученых сделали попытку проанализировать его причины и почти единодушно пришли к выводу, что основной причиной упадка современного искусства является отсутствие в нем, как и во всей буржуазной культуре, ведущих общеприсягательных идей. «Запад не располагает идеями, обладающими динамикой, равной той, которую может излучать большевизм, — пишет Э. Шварц в уже цитированной книге. — Запад, таким образом, оттесняется на пассивные и оборонительные позиции, на которых он остается, по сравнению с Востоком, стерильным и лишенным перспектив... Здесь заложена истинная причина древнего страха Запада перед «мировой революцией»... чувство внутренней слабости перед лицом активной, верящей в будущее идеологии»².

О необходимости идеологической направленности искусства говорят теперь на Западе многие. В частности, работающий в США немецкий ученый А. Лаутербах в опубликованной им книге «Капитализм и социализм с новой точки зрения» подчеркивает: «Мы не можем себе позволить просто прийти к заключению, что человек иррационален, и на этом успокоиться. Нужно только взглянуть на современный мир, чтобы понять опасность такого самоуничтожения»³.

¹ F. Leist. Existenz im Nichts. Versuch einer Analyse des Nihilismus. München, 1961, S. 11.

² E. Schwarz. Am Wedepunkt., S. 162, 166.

³ A. Lauterbach. Kapitalismus und Sozialismus in neuer Sicht. Reinbeck, 1963, S. 127.

Признавая, что «материальный успех не устранил ни в коей мере общую атмосферу неуверенности, а, наоборот, еще больше нацелил на вопросы самого будущего экономического порядка», А. Лаутербах приходит к выводу, что «неэкономические влияния становятся все более значительными в экономических решениях»¹. В своих рассуждениях А. Лаутербах исходит из справедливого убеждения, что идейная направленность нужна в любой деятельности, в том числе и в художественной: «...«изм» требует душевной поддержки и духовной ориентации от «идеологии», если он хочет стать действенным и овладеть мировоззрением масс»².

В поисках выхода из тупика буржуазные ученые за последние годы предложили множество концептуальных вариантов и теорий культурного развития. Среди них нельзя не упомянуть теорию культурного развития профессора Хаксли, проводившего идею «самодействия» и «самотрансформации» процессов культурного развития. Эти процессы Хаксли трактует как результат деятельности общих законов, свойственных неорганическому, органическому и психосоциальному этапам развития природы. Американский социолог Кэролайн Уэр предложила бихевиористскую теорию культурных моделей, согласно которой каждое общество есть некое интегральное целое, основные жизненные процессы и социальные отношения которого составляют «модель социального поведения», находящую свое воплощение, в частности, в художественной деятельности. Среди многочисленных концепций — теории «культурных кругов», «культурного отставания» и «культурных традиций»; теория эволюции искусств профессора Манро; теория социальной и культурной динамики П. Сорокина и др.³

Однако ни одна из этих теорий не смогла выдвинуть каких-либо значительных, практически действенных идей, способных вдохнуть жизнь в буржуаз-

¹ A. Lauterbach. *Kapitalismus und Sozialismus in neuer Sicht*. Reinbeck, 1963, S. 46.

² Ibid., S. 11.

³ См. по этому вопросу: Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968.

ное искусство. Путь, пройденный модернистским искусством, доказывает бесперспективность буржуазной художественной культуры. Изживающая себя буржуазная общественная формация не может выдвинуть идей, способных повести за собой людей, которым это общество органически враждебно. Вот что пишет французский философ-экзистенциалист Жан-Поль Сартр: «Мы родились в среде буржуазии, и этот класс научил нас ценностям своих завоеваний: политической свободе, Habeas Corpus, etc. Мы остаемся буржуа по нашей культуре, по нашему образу жизни и нашей публике. Но в то же время историческая ситуация побуждает нас присоединиться к пролетариату, чтобы построить бесклассовое общество. Мы осуждены претерпевать, как Страсти, эти двойные потребности: это наша личная проблема, но также и драма нашей эпохи»¹.

Главным препятствием для выхода художественной культуры Запада из состояния кризиса являются капиталистические общественные отношения. Это очевидно для марксистов. Еще в 1917 г. В. И. Ленин писал, что человечество стоит перед дилеммой: либо «погубить всю культуру... или революционным путем свергнуть иго капитала, свергнуть господство буржуазии, завоевать социализм...»².

История подтвердила слова В. И. Ленина. В странах, сбросивших ярмо капитализма, культура достигла небывалого расцвета. Господствующая художественная культура буржуазных стран, опирающаяся на философско-идеалистические теории, достигла полного разложения, соответствующего идейному и политическому разложению общества, породившего эту культуру.

¹ J.-P. Sartre. Situation II, p. 298.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 169.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. У истоков модернизма	15
Глава II. Против разума и смысла	32
Глава III. Воля к насилию	50
Глава IV. Обесчеловечивание искусства	63
Глава V. Искусство против личности	77
Глава VI. «Над» или «под» реальностью	94
Глава VII. Абсурд вместо логики	110
Глава VIII. Антиреализм «Новой реальности»	134
Заключение	152

Куликова Ирина Сергеевна
ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

Заведующий редакцией *А. И. Могилев*

Редактор *С. Л. Воробьев*

Младшие редакторы

Ж. П. Крючкова и Е. С. Молчанова

Художественный редактор *Г. Ф. Семиренко*

Технический редактор *Н. П. Межеричук*

Сдано в набор 8 февраля 1974 г. Подписано в печать
27 мая 1974 г. Формат 84 × 108¹/₃₂. Бумага типограф-
ская № 2. Условн. печ. л. 9,03. Учетно-изд. л. 8,2.
Тираж 70 тыс. экз. А00150. Заказ № 3260. Цена 30 коп.

Политиздат. Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
Москва, Краснопролетарская, 16.

30 коп.

